



**Maria Manuel
Rodrigues Madeira
de Sousa Gomes**

**A Comunicação de uma Galeria de Arte:
Os espaços físicos e materiais enquanto suporte
de Identidade**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Rui Carlos Ferreira Cavadas da Costa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Prof. Doutora Cláudia Regina da Silva Gaspar de Melo Albino
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

vogal - arguente

Prof. Doutor Afonso Nuno Ramalho de Pinho Borges
Professor Auxiliar, Universidade Beira Interior

vogal - orientador

Prof. Doutor Rui Carlos Ferreira Cavadas da Costa
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

agradecimentos

Esta Dissertação de Mestrado não teria sido realizada sem todo o apoio e incentivo que recebi pelas diferentes pessoas, que estiveram presentes de forma direta ou indireta e que assim me acompanharam neste tão desafiante percurso.

Ao Professor Rui Costa, por mais do que a sua orientação, disponibilidade, críticas e opiniões, pelo seu especial incentivo e apoio no momento em que decidi ficar a trabalhar na Galeria. Para além de me apoiar nesta decisão, um especial obrigada por me ter acompanhado à distância e assim ter tornado este desafio possível.

À Galerista Priska Pasquer por me ter proporcionado este desafio e especialmente toda a confiança depositada em mim, bem como por todos os conselhos e conhecimento que adquiri. Não me é possível descrever por palavras o quanto lhe agradeço por esta experiência de trabalho, mas posso afirmar, sem sombra de dúvida, que graças a tudo que vivi lá, hoje não sou a mesma pessoa.

Na Galeria, gostava de agradecer a outro membro também especial, Katja Hupatz, por todo o carinho e amizade, e por me ter feito acreditar sempre em mim e no meu trabalho.

À Katia Nappo, Sofia Cartaxo e Génesis Nascimento, por todo o apoio incondicional e amizade. A Lisa Grünewald, por todos os conselhos, afeto e por me ter acompanhado neste meu percurso apesar da distância.

Às Narsas: Daniela Lopes, Joana Dias, Mariana Ribeiro, Rute Lopes e Sara Martins, por fazerem parte da minha vida desde o início do meu percurso universitário, e assim estarem sempre presentes nos bons momentos, mas também nos outros!

Por fim, e sem menos importância, é com a maior consciência que sei que não teria sido capaz de desenvolver este trabalho de fim de curso sem eles, e por isso um enorme obrigado aos meus pais por todo carinho e por estarem sempre ao meu lado, ajudando a superar qualquer tipo de desafio. Ao melhor irmão do mundo, por todas as amáveis e sábias palavras, e especialmente por ser o meu exemplo favorito a seguir!

acknowledgements

I wouldn't be able to write this Master thesis without the help and support of all the beloved ones that directly or indirectly took part in this challenging pathway.

To my Teacher Rui Costa, for more than his guidance, availability, critics and opinions, for his special encouragement in the moment I decided to work for the Gallery. More than supporting this decision, a special thank you for keeping up with me from distance and, with that, making this challenge real and possible.

To the Galerist Priska Pasquer, for giving me this challenge but specially all the trust, the advices and knowledge. I can't describe in words how thankful I am of this working experience, but I can definitely say that because of everything I lived there, I am far from being the same person.

Still to the Gallery, I would like to thank another member, Katja Hupatz for all the given care, friendship, and specially for making me always believing in myself and my work no matter what.

To Katia Nappo, Sofia Cartaxo and Génesis Nascimento for all the unconditional support, care and friendship. To Lisa Grünewald for all the advices, love and for keeping up with me along the way, despite the distance.

To the Narsas: Daniela Lopes, Joana Dias, Mariana Ribeiro, Rute Lopes and Sara Martins, for standing by my side since the very beginning, in all the good moments, but also the other ones!

At last but not least, by being aware that without them I wouldn't be able to do any of this, an enormous thank you to my parents for all the given love and always helping me overcome any kind of challenges. To the best brother in the world, for all the kind and wise words, but specially being my favourite role model!

palavras-chave

Identidade, Galeria de Arte, Espaço físico, Espaço material, Design, Revista

resumo

Se foi na Arte que, desde sempre, se procurou uma compreensão à realidade que nos rodeia, experienciá-la é, portanto, não só interagir, mas vivê-la.

As Galerias de Arte foram e são instituições artísticas cujo foco se centraliza em criar relações entre obra-pessoa-espço. Embora seja necessária a anulação do espaço físico para o respirar da obra de arte, verifica-se, porém, que a afirmação do espaço constitui o factor de Identidade.

Partindo do contexto global das Galerias de Arte à análise particular da Galeria PRISKA PASQUER, esta investigação propõe a Comunicação de uma Galeria de Arte pelo uso dos espaços físicos e materiais enquanto suporte de Identidade. Apresentando como proposta final o desenho de uma revista anual, como forma de explorar visualmente os conceitos imateriais da Galeria.

keywords

Identity, Art Gallery, Physical environment, Material dimension, Design, Magazine

abstract

If it has been in Art that it was always searched an understanding of the reality that surrounds us, experiencing it goes way beyond an interaction, it is indeed to live it.

The Art Galleries were, and still are, artistic institutions whose main focus is centered on establishing relationships between artwork-person-environment. Although it is needed to nullify the physical space for the breathing of the work of art, it turns out, however, that the affirmation of the space is the identity factor.

Starting from the global context of the Art Galleries to the specific analysis of the Gallery PRISKA PASQUER, this research proposes the Communication of an Art Gallery through the use of physical and material dimensions as an Identity element. As a final proposal, it is presented the design of an annual magazine, as a way of visually exploring the immaterial concepts of the Gallery.

ÍNDICE

Introdução 18

I. Galerias e Públicos da Arte 22-33

1. Conceito de Galeria de Arte – O que a define e representa 22
2. Elementos integradores e constituintes de uma Galeria: pessoas, espaços, contextos, objectivos, suportes gráficos 26
3. A Galeria PRISKA PASQUER 30

II. O poder da comunicação de uma Galeria 34-49

1. A Importância da comunicação de uma Galeria
- 1.1 suportes gráficos, media, publicidade 34
- 1.2 espaços 38
2. A Galeria PRISKA PASQUER: O que foi, o que é, o que poderá ser 46

III. Proposta para uma nova Identidade da Galeria

PRISKA PASQUER, no projecto do seu espaço 50-93

1. A Arte e linguagem da Galeria enquanto um espaço 54
2. O desenho da revista pela representação do espaço 58
3. A revista enquanto elemento de identidade 62

Considerações finais e desenvolvimentos futuros 94-97

Índice de imagens 98-103

Referências bibliográficas 104-107

Referências web 108-109

INTRODUÇÃO

A minha permanência em Colónia, na Alemanha, pelo programa Erasmus durante o primeiro ano de mestrado em Design, possibilitou que estivesse enquanto estagiária na Galeria de Arte PRISKA PASQUER. No seguimento deste estágio surgiu a oportunidade de trabalho nesta Galeria, o que permitiu verificar as forças e as falhas da mesma. Foi, portanto, a minha visão crítica enquanto Designer que me levou a questionar os diferentes resultados gráficos, representativos de identidade. Assim, neste espaço, exerci em meio ano a posição de estagiária, e no período de um ano de assistente executiva, tendo desenvolvido todas as tarefas organizacionais e diretivas relativas à Galeria. Contudo, as minhas competências, enquanto designer, representaram uma mais valia, visto que, verificou-se como a presença de um designer acaba por influenciar e desafiar a pequenas alterações ou reflexões nos diferentes contextos profissionais. Como resultado da minha entrada neste espaço, começou sobretudo a existir um maior cuidado e coerência a nível da comunicação da identidade PRISKA PASQUER.

Tendo em conta o meu percurso, desde os meus três anos de idade até aos dias de hoje, compreendendo as aulas de dança clássica e contemporânea, aulas de música, estudos de Design e frequência do curso de Joalheria Contemporânea, foi-me possível estabelecer relações entre as minhas opções escolares e verificar que estava em falta, ainda, o contacto com a Arte. Deste modo, ter começado a trabalhar numa Galeria de Arte foi um grande desafio, visto que os meus estudos foram em Design e não em História da Arte, mas sobretudo este foi o desafio que eu tanto desejava. Compreender este outro mundo, o artístico, representou para mim não só a entrada numa nova realidade mas também uma melhor aceitação da que me rodeia. O contacto com a Arte, fez-me ver para além do visível, ensinou-me a ouvir o silêncio e levou-me a sentir tudo aquilo que por palavras não se consegue traduzir, mas que reúne todos os sentidos.

Com o decorrer do tempo, apercebi-me de que a Galerista, Priska Pasquer, tinha razão quando me disse que a Arte é como um vírus que começa a desenvolver-se dentro de nós, que é aquele bichinho que nos consome por dentro, que vem para ficar. Foi, portanto, esta nova paixão que cresceu dentro de mim, e o encanto de pertencer àquele espaço que me fez

**“Art is like a vírus, that once you get it, it will grow and spread inside you in ways you never thought possible...”
(Pasquer, 2018)**

questionar as minhas ambições e objectivos futuros, levando, também, a que o tema a desenvolver nesta dissertação representasse em si mesmo uma visão do que é uma Galeria enquanto um espaço e como este se pode comunicar, por parte de uma pessoa que o viveu intensamente. Desenvolvendo ainda um projeto, o desenho de uma revista, enquanto elemento comunicativo e representativo, a propor e implementar nesta Galeria.

Assim, nos primeiros dois capítulos da dissertação é desenvolvida uma abordagem em torno das Galerias de Arte, mantendo sempre uma reflexão entre um contexto geral e a realidade particular, da Galeria PRISKA PASQUER. O terceiro e último capítulo, representa uma proposta para uma nova Identidade desta Galeria no projeto do seu espaço, expondo assim a minha proposta, o desenho de uma revista anual, como forma de explorar visualmente os conceitos imateriais da Galeria.

I

GALERIAS E PÚBLICOS DA ARTE

1. CONCEITO DE GALERIA DE ARTE –O QUE A DEFINE E REPRESENTA

Uma Galeria de arte, segundo Brian O' Doherty (1986), é um espaço que, com, o decorrer do tempo, para além de um carácter marcante, ganhou também um poder único e de particular destaque. Para este crítico de Arte, escritor, artista e académico Irlandês, é possível considerar que, atualmente, chegamos ao extremo de que o espaço provoca a impressões significativas, enquanto primeiro impacto visual, que se sobrepõem à da Arte exposta.

"We have now reached a point where we see not the art but the space first. (...) An image comes to mind of a white, ideal space that, more than any single picture, may be the archetypal image of twentieth century art; it clarifies itself through a process of historical inevitability usually attached to the art it contains.

The ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is "art". The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself. (...) Some of the sanctity of the church, the formality of the courtroom, the mystique of the experimental laboratory joins with chic design to produce a unique chamber of esthetics." (O' Doherty, 1986: p. 14)

"The development of the pristine, placeless white cube is one of modernism's triumphs —a development commercial, esthetic, and technological. In an extraordinary strip-tease, the art within bares itself more and more, until it presents formalist end products and bits of reality from outside— "collaging", the gallery space. The wall's content becomes richer and richer (maybe a collector should buy an "empty" gallery space)" (O' Doherty, 1986: p. 79)

Na sequência desta definição, O' Doherty defende ainda que este "*White Cube*" deve ser, portanto, um lugar estrategicamente rigoroso a vários níveis intelectuais e de características arquitectónicas e estéticas. O termo criado por Brian O' Doherty, "*White Cube*", representou-se enquanto o nome atrativo que vinha a representar um modo de exposição para os Museus e as Galerias de Arte. A sua estratégia passava pelo despir das ornamentações dos edifícios que impossibilitava a concentração única nas peças expostas. Assim, espera-se a presença de paredes de cor branca, a inexistência de janelas, fonte de luz indirectas, chão de tal forma polido ou revestido que possibilite que o silêncio seja sempre uma característica dominante,

sentida e bastante presente. Assim, é com esta ausência de som e sensação de vazio, pela inexistência ou o empobrecimento de elementos físicos, que se espera o emergir de um carácter individual e característico deste espaço, pela criação de uma realidade própria que convida unicamente os olhos e a mente, levando a que o corpo de quem visita este espaço deixe tudo que traz consigo no mundo lá fora, sendo deste modo despido de preconceitos, crenças ou ideologias.

Logo, entrar neste espaço de Galeria é entrar num outro mundo, numa nova realidade que se sobrepõe aos seus atributos físicos e arquitectónicos, e proporciona a criação de dimensões intelectuais, transcendentais, emocionais, reflexivas ou mesmo utópicas. Assim, verifica-se que a Arte exposta nestes espaços ultrapassa as suas características/ limitações enquanto objecto e torna-se o elemento que eleva estes espaços a outras dimensões.

“And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects “unfamiliar,” to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object: the object is not important... After we see an object several times, we begin to recognize it. The object is in front of us and we know about it, but we do not see it -hence we cannot say anything, significant about it. Art removes objects from the automatism of perception in several ways.” (Shklovsky, 1917: p. 2)

Arte, por definição é a atividade humana ligada a manifestações de ordem estética, é desenvolvida por artistas a partir de percepção, emoções e ideias, com o objectivo de estimular um interesse de consciência nos diferentes espectadores. Existe uma clara ligação entre a Arte e a Estética pelo constante trabalho do homem na tentativa de criar beleza e pela tentativa de se expressar, representar ou mesmo compreender, tudo o que é material ou imaterial, que nele provoca, questiona, inspira.. Levando assim a que quem entre em contacto, experiencie, respire determinado objecto artístico, seja por um lado levado à realidade e circunstâncias do artista, mas também ao surgimento de todo um novo contexto de sedução, discussão, aspiração...

“The art object is something designed to provoke a certain form of response, a certain type of interaction. The canonical interaction with art involves the aesthetic (however that is to be characterized). So the artwork is an object designed with the function of engendering aesthetic experiences, perceptions, attitudes, and so forth.
(...)

Beardsley’s statement of the theory is “An artwork is something produced with the intention of giving it the capacity to satisfy the aesthetic interest.” To have an aesthetic interest in an object, for Beardsley, is to have an interest in the aesthetic character of experience that a given object affords. Simply put, our aesthetic interest in an object is predicated on the possibility of our deriving aesthetic experiences from the object.” (Carroll, 1986: pp. 5 e 6)

Desde cedo que nasceu a natureza da Arte e uma constante investigação à mesma e à relação entre o sujeito e o objecto, ou seja, entre a experiência estética e a obra de Arte. Filósofos como Aristóteles e Platão, definiam a Arte enquanto um ato de *mimesis*, de imitação da realidade. Já para Nietzsche, Arte é a única justificação estética da existência, e só esta é que dá aos Homens a capacidade de enfrentar os sofrimentos da vida:

“... para o verdadeiro criador da arte, somos também imagens e projeções artísticas, e que a nossa glória mais alta é a nossa significação de obras de arte, —porque só como *fenómeno estético* nos é possível *justificar* que o mundo exista eternamente” (Nietzsche, 1982: p. 59)

Assim, é na Arte que se procuram respostas, sossego, conforto. Procura-se uma fuga a uma realidade que não se compreende, ou a aceitação de um futuro que está ainda por vir. Ser capaz de apreciar é, portanto, ser capaz de mais do que olhar, ver cada trabalho artístico para além dos seus atributos estéticos inerentes, mas enquanto uma experiência, uma interação, uma vivência.

“Foi, desde sempre, uma das mais importantes tarefas da arte criar uma procura para cuja satisfação plena ainda não chegou a hora.” (Benjamin, 1992: p. 105)

“A obra de arte, só tem valor na medida em que vibrem nela os reflexos do futuro” (Breton, cit. in. Benjamin 1992: p. 105)

**2. ELEMENTOS INTEGRADORES
E CONSTITUINTES DE UMA
GALERIA: PESSOAS, ESPAÇOS,
CONTEXTOS, OBJECTIVOS,
SUPORTES GRÁFICOS...**

Galeria de Arte acaba por não ser só unicamente uma dimensão física e mental. Por definição, representa-se enquanto um estabelecimento de livre acesso, responsável pela criação de um diálogo que ambiciona a venda das peças exibidas. Este espaço, enquanto circuito de compra e venda de Arte, sabe-se que faz uma seleção bastante detalhada, cuidada e estudada ao público a que se apresenta. Pelo que, as mais diversificadas representações artísticas desde: escultura, pintura, fotografia, desenho, instalações, realidade virtual, realidade aumentada, vídeo, performances.. apresentam valores tão elevados que só um sector com poder de compra, como colecionadores e museus, é que conseguem adquirir estas obras. Acredita-se que estes espaços são, não só determinados pelo tipo de Arte que expõem, Clássica, Moderna, Vanguardista, .. como também pela predisposição de colaboração e acolhimento de eventos externos que propiciam um enriquecimento da comunicação e diversificação da utilidade a nível espacial.

Assim, pode-se afirmar que o espaço da Galeria é resultado não só de um desenho e de uma concepção arquitectónica, mas também de um conjunto de vivências e de interações estabelecidas entre pessoas e das pessoas com esse espaço.

“The concept of place can be traced back to the ancient philosophical writings of Aristotle, Place or ‘topos’, in his view, was the ‘where’ dimension in people’s relationship to the physical environment, conjuring up a feeling of ‘belonging’”
(Sime, 1986: p. 49)

Se Sime acentua o conceito de pertença, “belonging”, Teixeira Fernandes ressalta a construção social, que decorre de um imaginário coletivo ou individual, mas que estrutura a representação do representado.

“Existe, na verdade, uma estreita relação entre o espaço natural e cósmico, o espaço social, enquanto espaço construído, e o espaço percebido e representado. É a sociedade que produz, o espaço social, através da apropriação da natureza, da divisão do trabalho e da diferenciação. O próprio espaço físico é também construção do imaginário individual e colectivo. Pode dizer-se que a relação com o meio ambiente é mediatizada por representações. Existe aqui uma

circularidade: constrói-se como se representa e representa-se como se constrói.” (Teixeira Fernandes, 1992: p. 62)

É possível considerar que enquanto elementos integradores de uma Galeria de Arte, os diversos suportes de comunicação gráfica devem representar-se de enorme importância à imagem de todas as outras dimensões e elementos integradores, tais como as pessoas, contextos, o espaço, objectivos, ambições.. Os suportes gráficos, mais do que um material físico ou digital, são de facto diversas formas de representação de uma identidade. Estes, apresentam-se enquanto componentes que devem apresentar toda uma linguagem coesa e coerente que transmite uma identidade, que deve ser sempre facilmente reconhecida quando exposta, quer de forma individual e enquanto todo, um conjunto. Ou seja, a interação com estes constituintes deve transparecer e remeter de imediato para a identidade do espaço representado. Logótipos, cartões de visita, folhetos, desdobráveis, posters, revistas, newsletters... são exemplos de diferentes formatos gráficos usados em Galerias enquanto suporte gráfico da sua identidade, sendo que também nestes existe um cuidado a nível de escolhas tipográficas, paletes cromáticas e de organização dos elementos textuais, gráficos e fotográficos, de modo a que também estas escolhas espelhem a identidade do espaço.

3. A GALERIA PRISKA PASQUER

PRISKA PASQUER, situada em Colónia, cidade conhecida como centro de Arte, pela existência de mais de trinta museus, centenas de Galerias de Arte e feiras de Arte como ART COLOGNE e COLOGNE FINE ART, apresenta-se enquanto uma instituição cultural e artística especializada em arte do século vinte e arte contemporânea. Constitui um espaço cujo foco essencial é o de expor Arte pertencente ao decorrer do tempo de mudança e revolta dos anos de 1920 a 2000 e até à atualidade. Explora, assim, uma vasta variedade de técnicas e formas, entre as quais: fotografia, pintura, escultura, instalações e novos media.

Localizada em *Albertusstraße 18*, faz uso desde 2015 da localização da precedente, e muito conceituada, Galerie Rudolf Zwirner. PRISKA PASQUER, Galeria fundada em 2000, com o nome da proprietária, e o principal objectivo de expor artistas clássico-modernistas e as suas diversificadas obras a um público tão abrangente quanto possível, fez com que se comesasse de imediato a criar fortes laços com colecionadores, museus internacionais, casas de publicações e com outras entidades.

As primeiras exposições desta Galeria foram dedicadas essencialmente aos grandes nomes do Construtivismo: El Lissitzky, Rodchenko, Mayakovsky, Klutis and Kulagina –a nova visão e objectividade– Umbo e Bauhaus, Renger-Patzsch e o movimento Provoke no Japão.

Artistas como: August Sander, Heinz Hajek-Halke, Daido Moriyama, Shomei Tomatsu e Rudolf Bonvie constituíram um grande foco de concentração para este espaço na medida em que pelo uso de imagens, reproduções e fotografia criaram das mais significativas afirmações de todo o tempo. Essencialmente a fotografia Japonesa representou-se enquanto um grande marco para este espaço, na medida em que foi o primeiro a exhibir na Alemanha uma exposição somente dedicada à arte individual Japonesa, onde se destacaram artistas como Shomei Tomatsu, Daido Moriyama, Eikoh Hosoe, Ikko Narahara, Yutaka Takanashi, Issei Suda, Asako Narahashi, Mika Ninagawa, Rinko Kawauchi e Lieko Shiga.

Contudo, o aparecimento da era digital foi algo a que esta

1.



2.



3.



Galeria não se pôde tornar indiferente. Ao serem levantadas questões associadas à influência e poder inerente aos avanços tecnológicos e às grandes transformações digitais começaram a ser, também, neste espaço questionadas as repercussões destes avanços aplicados à Arte, levando mais do que ao questionamento à afirmação de uma nova visão e percepção do mundo.

4.



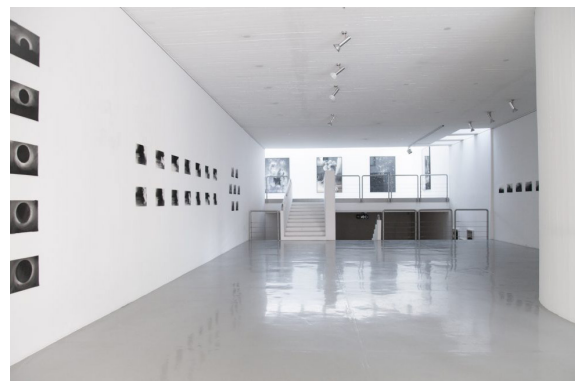
5.



6.



7.



8.



II

O PODER DA COMUNICAÇÃO DE UMA GALERIA

1. A IMPORTÂNCIA DA COMUNICAÇÃO DE UMA GALERIA

1.1 SUPORTES GRÁFICOS, MEDIA, PUBLICIDADE

Atualmente é possível verificar o universo diversificado de Galerias de Arte Contemporânea espalhadas pelo mundo. Apesar desta diversidade, mesmo sob o ponto de vista das suas identidades, pressupõe-se que todas partilham as mesmas bases enquanto instituição artística. A nível organizacional, verifica-se a existência de um sistema cíclico de exposições e de interesses intelectuais, bem como um conjunto de trabalhadores de funções distintas que seguem regras e prazos acordados pela/o Galerista. A nível estrutural e arquitectónico dispõem de um desenho espacial que respeita ou se aproxima das várias características do designado “*White Cube*” anteriormente mencionado. Por último, a nível comunicacional, faz-se representar, através da existência de um grafismo de identidade que se espelha na produção de formatos digitais e físicos.

Assim, considerando tudo do que dependem estas instituições, é possível verificar que o contexto em que se encontram inseridas possui também, uma grande relevância, a nível social, histórico, económico, temporal e espacial. De facto, uma Galeria de Arte em Portugal não representa o mesmo que uma Galeria de Arte na Alemanha, uma vez que o contexto cultural, socioeconómico e político é completamente distinto, o que se traduz também em diferentes mentalidades e poder de compra. O contexto temporal é, igualmente, extremamente revelador, na medida em que com o decorrer do tempo e os avanços tecnológicos se verifica uma grande influência na expressão artística mas também no modo de funcionamento destes espaços e na comunicação dos mesmos.

Assim é facilmente perceptível que a comunicação de uma Galeria de Arte, nos dias de hoje, não é a mesma de outrora. Atualmente é possível observar que existe um grande investimento e exploração sobretudo a nível digital por parte das Galerias. Estas procuram, mais do que a produção de elementos impressos de contextualização intelectual, investir a nível da comunicação gráfica digital, bem como estar presente e de forma assertiva nas diferentes redes sociais. Assim, tornou-se fundamental o desenvolvimento de um site que expõe tudo o que é relevante sobre o espaço, artistas, obras e exposições evoluindo mesmo para a exploração de visitas virtuais. Também a produção de fotografias e de vídeos tornou-se essencial enquanto factor e canal de comunicação.

Plataformas sociais como o *Youtube*, *Twitter*, *Facebook* ou *Instagram* tornaram-se, portanto, imprescindíveis nos dias de hoje como meio de publicidade e comunicação, assim como a presença em diferentes plataformas específicas, artísticas, que se dirigem particularmente a interessados pelo mundo da Arte, tais como: *Monopol*, *Kultur Box*, *Cahier*, *ART FORUM*, *Artnet*, *Artsy*, *Artworld*, *Kunstforum*, *Buero dc*.

Dadas estas transformações em curso é, portanto, vital que exista esta maior preocupação e investimento por parte das Galerias na sua comunicação gráfica, na medida em que é pelo seu grafismo que se conseguem transmitir enquanto espaço e expressar a sua identidade, mas paralelamente asseguram, também, a possibilidade de abranger e/ou de focalizar o seus públicos alvo.

1.2 ESPAÇOS

"The concept of place offers an opportunity to redress the imbalance in emphasis on the physical environment in some subject domains (e.g. architecture and geography); in other areas (e.g. psychology) the concept demands that greater attention be paid to the physical environment. Perhaps here is a real opportunity to entice some architects out of 'their' buildings and some psychologists out of 'their' experimental laboratories from which either the people or physical environment, respectively, have for so long been metaphorically excluded. It is this imbalance in emphasis and a gap in knowledge between subject domains which the concept of 'place' can hopefully help to redress.

'Designing spaces' is a process ascribed to architects who, in concentrating on the properties of geometric space, may pay insufficient attention to the activities and experiences those spaces are likely to engender for other people. 'Creating places' is what, in contrast, all of the 'best' architecture should aspire to, even if this is difficult to achieve."

(Sime, 1986: pp. 49 e 50)

Tal como enunciado no parágrafo acima transcrito, Jonathan Sime expõe o contraste existente entre desenhar espaços e criar lugares, "*Designing spaces*" vs "*Creating places*". O autor compara a diferença entre espaço e lugar, na medida em que a capacidade de desenhar o primeiro é algo que está inerente a qualquer arquiteto, já a capacidade de criar um lugar é algo que ultrapassa o seu desenho. Quando se cria um espaço nem sempre se cria um lugar, capacidade que requer já muito mais por parte do arquiteto. Considera-se um espaço enquanto uma realidade física que nos rodeia e envolve, que segundo a definição do dicionário, é algo real que está mais ou menos delimitado e restrito a uma área de maior ou menos dimensão, na qual existe uma possibilidade infinita de relações entre os elementos a conter.

Por outro lado, um lugar sendo um espaço é também muito mais do que isso. Um lugar é um espaço, mas um espaço nem sempre é um lugar.

"o significado de 'espaço' é mais abstrato do que 'lugar'. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar; podem igualmente falar das qualidades locacionais do espaço. As ideias de 'espaço' e 'lugar' não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade

do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço e vice-versa. Além disso, se pensamos o espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar.” (Tuan, 1983: p. 3)

Yi Fu Tuan reflete na sua obra, “Espaço e lugar: A Perspectiva da Experiência”, exatamente sobre esta diferenciação entre o que é um espaço e um lugar. O autor, embora assuma que são realidades interdependentes, diferencia-as de uma forma bastante interessante. Assim, se um espaço é uma realidade física desenhada com o objectivo de criar movimento, e com este propiciar todo um conjunto de eventos e contextos. Um lugar é, portanto, um espaço, ou seja, uma dimensão física, na qual existem momentos, reflexões, relações, interações, emoções...

Deste modo, o Espaço da Galeria é um lugar intelectual que procura envolver e convidar todos a experienciá-lo das mais diversas formas. Enquanto uma realidade física este espaço deve apresentar-se enquanto um nada, pois a sua existência deve representar também a sua anulação. De facto, este deve transmitir uma sensação de vazio, toda uma nudez que possibilite que as diferentes obras ganhem vida e que sejam estas a vestir o espaço. Contudo é essencial que seja comunicado o espaço de Galeria e acima de tudo que este enquanto espaço seja capaz de se comunicar, na medida em que cada instituição de Arte, desta tipologia, possa distinguir-se das restantes concorrentes.

Tomando por exemplo, cinco Galerias consideradas e reconhecidas como das melhores do mundo –Gagosian; David Zwirner; Hauser & Wirth; Pace Gallery; White Cube– é possível verificar as diferenças espaciais entre elas, e a importância por detrás da comunicação de cada uma, pelo seu espaço físico. Ou seja, o espaço de Galeria representa um elemento essencial enquanto forma de comunicação da mesma, uma vez que confere identidade devido às suas características arquitectónicas. Mas também é interessante verificar como quando um espaço desenhado é bem idealizado, este possui por si só a capacidade de se comunicar a ele mesmo. Assim, características como: a dimensão, amplitude, luminosidade, fraca exposição de luz direta e uso estratégico de luz indireta, bem como o contraste entre a cor e materiais do chão e das paredes, constituem elementos de diferenciação na caracterização e de atribuição de identidade nestas instituições de Arte, que, consoante as decisões feitas a nível espacial, se vão repercutir, principalmente, enquanto elementos essenciais para a sua comunicação. Tal como se pode verificar nos exemplos que a seguir se apresentam.

Outro aspecto interessante a considerar a nível dos exemplos de Galerias que se seguem, é o de que apesar de serem Galerias que estão espalhadas pelo mundo, não dispõem a nível espacial de um mesmo desenho arquitectónico. Ou seja, entrar na mesma Galeria localizada em Nova Iorque ou em Paris é completamente diferente. Assim como, Galerias localizadas numa mesma cidade não aparentam traços arquitectónicos idênticos. O que nos permite associar que se trata da mesma Galeria

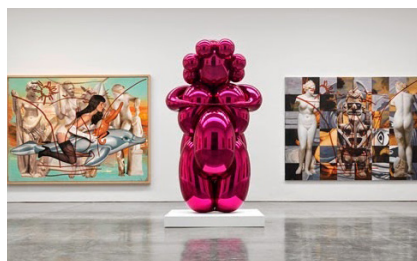
em localizações distintas, ou a especificidade da Galeria é, de facto, a sua identidade gráfica e comunicação visual.

GAGOSIAN

Galeria GAGOSIAN, localizada em Nova Iorque, Londres, Paris, Atenas, Roma, Genebra e Hong Kong. Foi fundada por Larry Gagosian em 1980 e desde esta altura apresentou exposições de qualidade museográfica. Juntamente à sua qualidade a nível do seu programa contemporâneo, esta Galeria apresenta shows de fundo histórico cujo foco essencial é em artistas como Andy Warhol e Picasso. É uma Galeria que se destaca e é também reconhecida pelas suas publicações: produção de monografias de artistas representados, catálogos de exposições, catálogos *raisonnés*¹ e desde 2012 pelo desenho de uma revista.

¹ Catálogos *raisonnés* - “a comprehensive, annotated listing of all the known works of an artist either in a particular medium or all media. They may provide some or all of the following: title and title variations, dimension, date of the work, medium, current location, provenance, exhibition history, condition of the work, bibliography that discusses the work, essay(s) on the artist, critical assessments and remarks, full description of the work, signatures, Inscriptions, and Monograms of the artist, reproduction of each work, list of works attributed, lost, destroyed, and fakes, catalog number” (The New York Public Library, 2018)

9.



10.



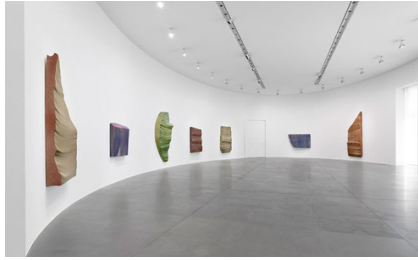
11.



12.



13.



14.



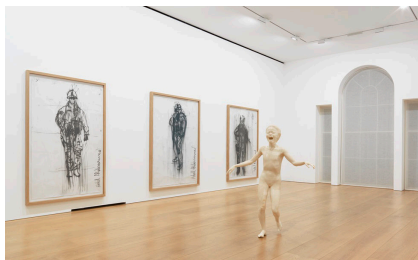
15.



16.



17.



DAVID ZWIRNER

Galeria David Zwirner, localizada em Nova Iorque, Londres e Hong Kong. Em 1993 Zwirner abriu a sua primeira Galeria de Arte Contemporânea Americana, e em 2014 fundou a sua editora autónoma. David Zwirner Books, publica catálogos de exposições e *raisonnés*, monografias e pesquisas históricas.

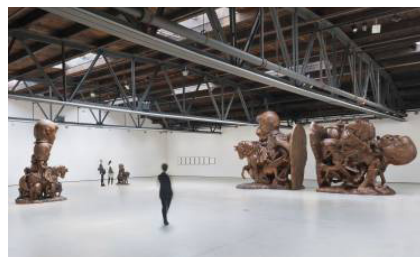
HAUSER & WIRTH

Galeria Hauser & Wirth, localizada em Nova Iorque, Los Angeles, Zurique, Londres, Somerset, Gstaad e Hong Kong. Em 1992 foi fundada por Iwan Wirth, Manuela Wirth e Ursula Hauser. É uma Galeria que representa mais de 75 artistas e foi de facto o seu dinamismo a nível de exposições que fez com que ganhasse tanta notoriedade. A nível gráfico publicou mais de 100 títulos, sendo que a sua atividade editorial centra-se em monografias, livros de artistas, catálogos de exposições, coleções de artigos de autor e catálogos *raisonnés*.

18.



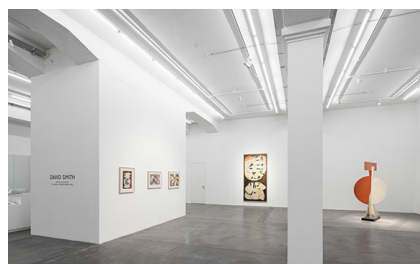
19.



20.



21.



22.



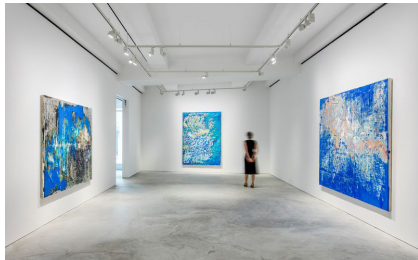
23.



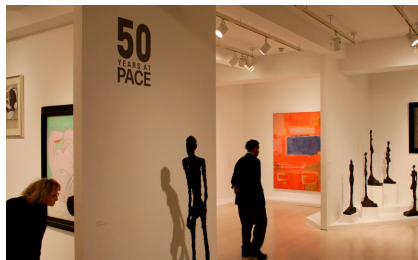
24.



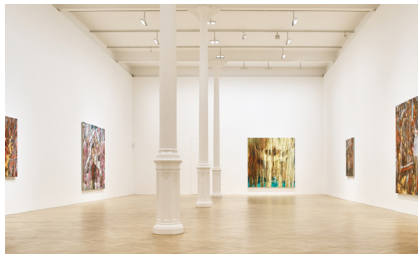
25.



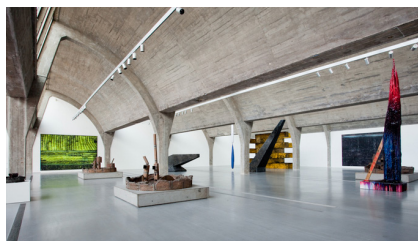
26.



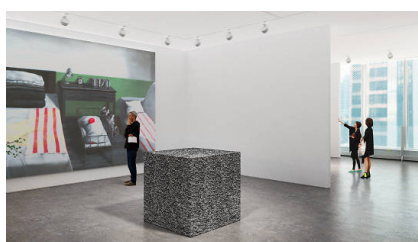
27.



28.



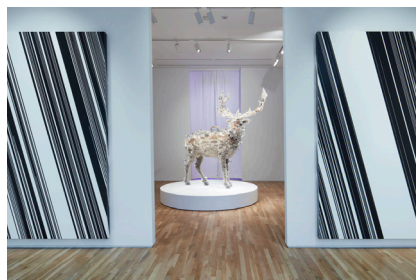
29.



PACE GALLERY

Galeria Pace Gallery, localizada em Nova Iorque, Londres, Beijing, Hong Kong, Palo Alto, Seoul e Genebra. Fundada por Arne Glimcher em 1960. Desde 2009 começou a criar catálogos *raisonnés online*.

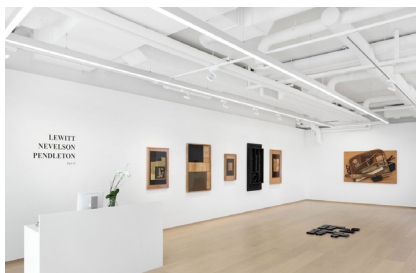
30.



31.



32.



WHITE CUBE

Galeria White Cube, localizada em Londres e Hong Kong. Pertence e é gerida pelo Negociador de Arte Jay Jopling.

33.



34.



2. A GALERIA PRISKA PASQUER: O QUE FOI, O QUE É, O QUE PODERÁ SER?

A Comunicação da Galeria PRISKA PASQUER foi-se desenvolvendo e evoluindo paralelamente à afirmação do espaço como Galeria. Como já referido anteriormente, esta foi uma Galeria que foi fundada em 2000 em Colónia, na Alemanha. A sua primeira localização foi a casa da Galerista Priska Pasquer, sendo que de seguida, em 2008, passou para uma pequena loja na rua *Albertusstraße*. Só em 2015 passou para o fabuloso espaço no qual se situa até à atualidade, nesta mesma rua. Estas alterações espaciais da Galeria denotaram claramente a sua evolução, visto que de um contexto tão particular e íntimo, a casa da Galerista, passou-se para um espaço de grande notoriedade. Notoriedade que se deve não só pelo facto de o anterior proprietário, Rudolf Zwirner, ser um grande Galerista, como também, pelas suas características espaciais absolutamente magníficas. Juntamente à afirmação de PRISKA PASQUER, também a sua identidade foi evoluindo, aos poucos, mas cada vez mais cuidada, fazendo com que a identidade da Galeria se fosse definindo.

Na primeira fase em que a Galeria existia num contexto mais íntimo, o contacto era muito mais pessoal e direto mas também de certa forma mais seletivo a nível de público a contactar. Nesse momento, a comunicação gráfica da Galeria era muito pobre. A mudança para a primeira área em *Albertusstraße 9/11*, começou a requerer uma identidade enquanto forma de afirmação perante o público. Aqui, passou a existir uma janela (a montra) enquanto elemento que convida à curiosidade, comunicação e por fim à consequente interação. Assim, nesta vitrine começou-se a investir na imagem do espaço: pela colocação do logótipo e identificação das exposições decorrentes e começou, ainda, a ser feita a colocação de livros e de flyers na parte interior, de modo a contextualizar o(s) artista(s) a ser exibidos. Nesta fase, enquanto elementos de comunicação gráficos, existiam ainda os cartões de visita, o *Facebook* e o website, sendo que este rapidamente passou a ser o elemento essencial para a venda e comunicação deste espaço.

Com a mudança de espaço, para a atual localização, *Albertusstraße 18*, tal como a Galeria cresceu a nível espacial, também a sua identidade se fortificou adquirindo um novo carácter e determinação. O logótipo evoluiu e verificou-se desde 2015 até à atualidade um maior investimento no grafismo deste

35.

| PRISKA PASQUER

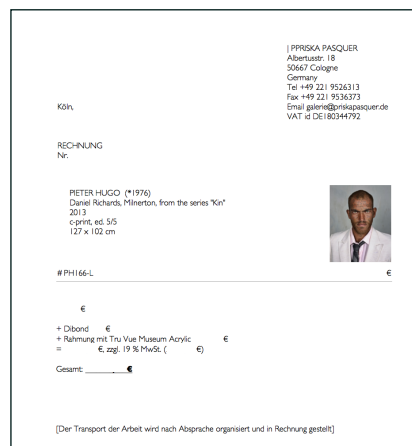
36.



37.



38.



39.

Priska
PASQUER

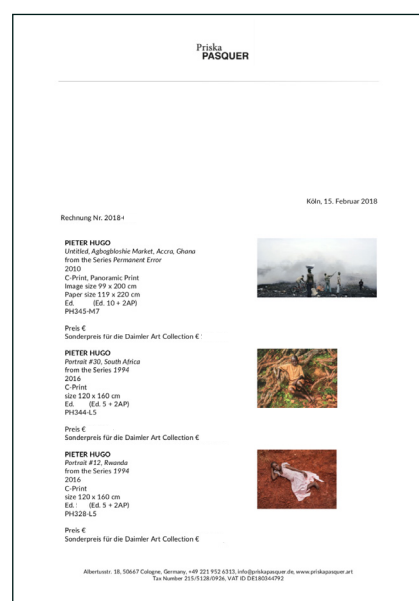
40.



41.



42.



43.

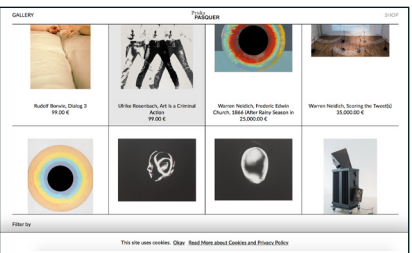
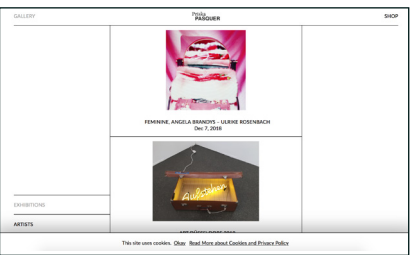
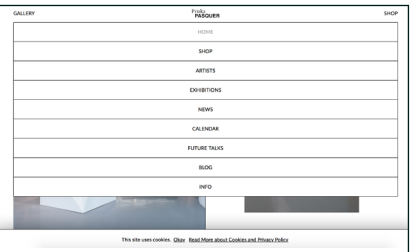


espaço –o desenho, produção de flyers e até alguns elementos informativos, passaram a ter um maior investimento, tanto a nível financeiro como conceptual. Também o website foi redesenhado para uma linguagem muito mais contemporânea e representativa de PRISKA PASQUER. Os cartões de visita e documentos oficiais foram redesenhados em 2017 com vista a apresentarem uma identidade representativa e coerente daquele espaço. A Galeria começou igualmente a ser trabalhada a nível visual, através da produção de vídeos de cada exposição e pela presença ativa nas redes sociais: *Facebook, Instagram, Youtube, Twitter*, bem como assegurando uma maior presença em plataformas de Arte nomeadamente: *Monopol, Kultur Box, Cahier, ART FORUM, Artnet, Artsy, Artworld, Kunstforum, Buero dc*.

Pode pois verificar-se que, de facto, a produção dos diferentes formatos gráficos e a presença em diferentes plataformas virtuais, permitiu que este espaço ganhasse uma visibilidade considerável, ainda que não suficiente de acordo com os objectivos da proprietária. Esta constatação levou a questionar, por comparação a outras entidades, o que poderia ainda ser acrescentado ou melhorado na comunicação do espaço.

00047 Kim
221 953 6313

LINE SHOP
www.art



III

**PROPOSTA PARA UMA NOVA
IDENTIDADE DA GALERIA
PRISKA PASQUER NO PROJETO
DO SEU ESPAÇO**

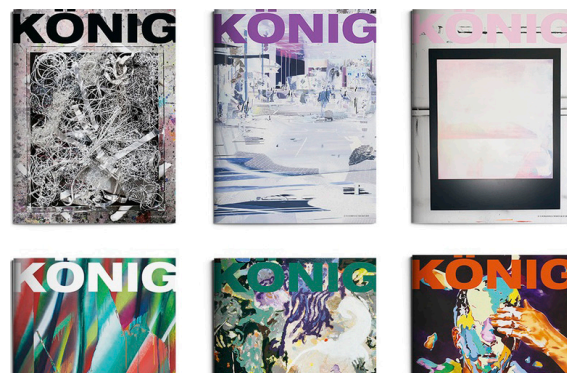
Apesar do espaço PRISKA PASQUER já apresentar uma vasta comunicação, pela existência de diferentes suportes impressos, a nível gráfico poderia ainda haver uma melhoria, essencialmente pelo desenvolvimento de uma revista anual. A escolha do desenho deste formato e a sua aplicação nesta Galeria, resultou do contacto constante com elementos de comunicação de galerias concorrentes no decorrer de um ano. O contacto com um universo diverso de flyers; posters; websites; newsletters e revistas, permitiu verificar que as revistas consistiam num elemento verdadeiramente completo e mais estimulante em comparação aos restantes formatos digitais ou impressos. A interação com as revistas demonstrou que uma revista não é constituída nem vive unicamente do seu layout, mas sobretudo da interação e relação que estabelece com cada leitor pelo seu formato, dimensões, conteúdo, elementos fotográficos e as suas diversas composições, tal como ressalta Paul Cleveland: *“The design of the editorial content goes further than just providing a framework for functionalism”* (2005, p. 283) Cada leitor constrói as suas interpretações e significados na relação que estabelece com o formato impresso, o que faz com que todos os elementos cerimoniais –tipográficos; palavras e textos; a cor; a linguagem visual produzida por fotografias, ilustrações, ou gráficos sejam os elementos verdadeiramente diferenciadores que despertam interesse, atração e assim provocam os mais diversos leitores. *“The printed image is in itself meaningless without the interaction of the reader which ascribes meaning to the page elements”* (Cleveland, 2005: p. 272).

As revistas GAGOSIAN e KÖNIG, que ostentam o nome de duas das mais reconhecidas Galerias de Arte a nível mundial, foram a principal fonte de inspiração enquanto exemplos de comunicação gráfica da identidade de um espaço, e que por este mesmo motivo levaram a esta proposta de aplicação no espaço PRISKA PASQUER. A primeira, Gagosian, foi-se expandindo, com o decorrer do tempo, e desenvolvendo uma rede global com cerca de dezasseis espaços de exposição, em Nova Iorque, Los Angeles, São Francisco, Londres, Paris, Roma, Atenas, Genebra e Hong Kong. A sua revista baseada na sua arte e nos artistas que representa, começou a ser publicada em 2012 e é, atualmente, uma publicação trimestral. Já a segunda, a edição da Galeria König, fundada em Berlim por Johann König em 2002,

46.



47.



**“We have created this magazine to share our latest news, as well as to feature the artists we represent, their studios and communities, as they form the core of what the gallery is about.”
(Johann König, Lena König, 2018)**

trata-se de uma publicação mais recente, uma vez que a sua primeira edição foi lançada em 2017. Esta representa-se enquanto uma edição bi-anual que partilha não só as novidades mais recentes da Galeria, como apresenta os artistas que representa e projetos que considera inspiradores. Ambas as revistas, enquanto exemplos distintos de uma comunicação gráfica apresentada por um formato impresso, consistem em si enquanto resultado, a possibilidade da representação da identidade de um espaço físico e, por isso, identificam-se a si próprias.

1. A ARTE E LINGUAGEM DA GALERIA ENQUANTO UM ESPAÇO

Enquanto forma de expressão de sentimentos e estimulação do pensamento, Arte considera-se uma atividade fundamental do ser humano que permite a interação com o mundo e consigo mesmo. “Através da arte podemos criar e recriar tudo, dar um novo sentido a nossa existência” (Seidel, 2016)

A Arte Contemporânea enquanto forma de representação da nossa atualidade, leva não só à reflexão do contexto político e social, como essencialmente a um constante questionamento do que se vive. “No mundo contemporâneo, a arte seria a única instância possível de pensar e agir com total liberdade. Isso é ser livre, pensar livremente sobre a arte, sobre o contemporâneo. A arte pode ser reflexo sobre nossa realidade.” (idem). Deste modo, é pelas diferentes formas de representação de arte tais como: escultura; fotografia; pintura; desenho; video; instalações; realidade virtual e realidade aumentada que esta Galeria mais do que se apresentar e representar, se define.

De exposição em exposição e apesar da atmosfera do espaço mudar devido à alteração das obras e dos artistas a expor, a Galeria não sofre qualquer alteração arquitectónica, o que torna interessante de observar e analisar pela constante existência de um forte e claro diálogo e interação entre quem frequenta este espaço. Foi, também a análise do comportamento das diferentes pessoas nesta Galeria que demonstrou o papel fundamental do espaço arquitectónico na afirmação e reconhecimento desta entidade. Assim, é possível afirmar que tudo o que nesta é exposto não teria o mesmo destaque se o espaço da Galeria em si não apresentasse a nível arquitectónico as características que apresenta. Dir-se-á que a sua luminosidade, amplitude, dimensão e dualidade cromática, branco das paredes e cinza do chão, que enquanto elementos essenciais, levam a que o vazio seja a particularidade única que possibilita o realce, destaque e criação de diálogo com o que é exibido.

“O Nada, ou vazio, são de grande importância na valorização de um diálogo expositivo, influenciando a forma como os objetos se comportam e se destacam, fazendo com que cada objeto respire e deixe transparecer a sua Aura. Cada objeto vive pela sua forma, cor e material, diz respeito a uma época e conta uma história. Este necessita de um espaço físico que deixe respirar a sua essência, a qual deve ser respeitada

48.



49.



50.



e conservada em qualquer contexto que a peça tome, num diálogo expositivo.” (Santos, 2017: p.10 e 11).

A linguagem marcante da Galeria enquanto espaço arquitetónico, representa, deste modo, uma das características essenciais a ter em conta no desenho da revista. Segundo Paul Cleveland (2010), no seu artigo *“Style based automated graphic layouts”*, o desenho de um layout gráfico consiste portanto na organização e relação estabelecida entre o conteúdo e a sua imagem gráfica, sendo que estilo é nada mais do que uma linguagem visual obtida pela complexidade da organização e relacionamento entre os diferentes elementos constituintes da paginação. *“layout is becoming an important aspect of communication which informs language.”* (Cleveland, 2010: p. 3). Neste artigo, o autor reflete ainda a possibilidade de layouts serem traduzidos a um conjunto de algoritmos que mais do que acelerar o processo do seu desenho, permitem explorar uma possibilidade infinita de soluções gráficas, fazendo assim com que as grelhas e guias de desenho das paginações deixem de ser vistas enquanto uma limitação gráfica mas sim como uma possibilidade infinita de resultados. *“The intention is to see how feasible it would be for a designer to set a design specification and then to leave it to a set of algorithms to set variations on the layout using new sets of graphic and text elements.”* (ibidem, p. 24). Contudo, enquanto humanos, está-nos intrínseca a tendência em associar significados a tudo com que interagimos e mesmo esse modo de interação acaba por desencadear diferentes formas de sentir, pensar e reagir com um determinado produto. *“As consumers engage with designed products, they form interpretations that influence how they think feel and behave”* (Nathan Crilly et al., 2008: p. 425)

51.



Pode reconhecer-se e até questionar-se como é que um simples formato impresso, consegue mais do que atrair pelos seus estímulos visuais ou físicos, representar, através do seu grafismo, este espaço. Ou seja, como pode uma revista conquistar a capacidade de pelo seu desenho contextualizar e espelhar o que esta Galeria de arte é e como se apresenta a qualquer pessoa, até mesmo a quem nunca a tenha visitado. Representar graficamente este espaço tornou-se assim algo bastante desafiante na medida em que interagir com esta revista passa a ser mais do que uma interação do leitor com o suporte impresso, e constitui uma interação com uma dimensão física e real: um espaço arquitetónico que para além de se representar enquanto a estrutura que suporta tudo o que é aí exposto, representa ainda uma área que se expressa e se distingue por si só. Simultaneamente, a revista é também meio de transmissão da intencionalidade da identidade da Galeria e sua apresentação por parte de quem a idealiza.

52.





2. O DESENHO DA REVISTA PELA REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO

O desenho de uma revista está inevitavelmente inserido num determinado período de tempo, marcado por diferentes acontecimentos culturais, sociais e circunstâncias, que influenciam os diferentes elementos constituintes de uma paginação desde o uso de logótipos, formas geométricas, fotografias, fontes tipográficas ou mesmo escolha de paletas cromáticas.

“(...) historical eras have their own stylistic attributions which make up the visual grammar of the day. (...) The reading of a design layout outside its origin time would be considerably different from that of a contemporary viewer. Therefore, it could be argued that the mindset of a 1950s designer would be completely different from that of a contemporary designer.” (Cleveland, 2010: p. 11)

No entanto, a particularidade do desenho da revista a propor à Galeria PRISKA PASQUER, quebra esta influência de um desenho gráfico baseado em acontecimentos contemporâneos enquanto elemento determinante, na medida em que se foca na apresentação e representação desta entidade pela sua identidade enquanto um espaço físico. Assim, tal como mencionado anteriormente, a intenção principal consiste em que o leitor ao ler esta revista consiga ter mais do que uma noção global e contextualização do trabalho subjacente a este espaço, ou seja, das diferentes expressões artísticas e toda a diversidade dos artistas representados. Pretende-se portanto que por parte do leitor exista uma imediata compreensão da revista e um rápido reconhecimento do espaço a que pertence e representa *“It will behave as it is designed to behave”* (Crilly et al., 2008: p. 441)

É possível considerar que o papel do designer e do arquiteto é bastante próximo. Um arquiteto por definição é “aquele que é responsável pela idealização ou concepção de algo”, ou seja, a sua função vai muito mais para além de ser unicamente responsável pelo desenho equilibrado e proporcional de um espaço, de facto, um arquiteto não só desenha como idealiza, concepciona e especialmente cria. Sendo que cria não só dimensões físicas, arquitectónicas, mas sim a possibilidade do desenvolvimento de dimensões virtuais; intelectuais; transcendentais; emocionais; reflexivas ou até mesmo utópicas.

“Recursos arquitectónicos permitem sensações graduais de maior ou menor interioridade ou exterioridade, se prestam a evocar imagens e estimular determinado tipo de uso. O arquiteto deve: criar espaço e deixar espaço, nas proporções adequadas e com equilíbrio adequado” (Hertzberger, 1996: p. 169)

Em particular no contexto de PRISKA PASQUER, é possível experienciar esta sensação de como a arquitetura de um espaço induz a um desenvolvimento das mais diversificadas dimensões, permanecendo contudo, uma identidade que lhes é transversal. Já ao designer considera-se que recai a capacidade de, pelo desenho, obter respostas e solucionar os mais diversificados problemas, permitindo assim, tal como um arquiteto criar novas realidades. *“Designers have to act as jugglers of creative solutions and technically trained presenters of visual messages.”* (Cleveland, 2005: p. 283)

No enquadramento da Galeria PRISKA PASQUER, existe uma procura de diálogo entre as duas tipologias de projeto —o espaço arquitectónico e o espaço visual. A conjugação das realidades física e gráfica deve resultar do desenho por parte do designer, que faz uso das características projetadas pelo arquiteto. A dimensão física inicialmente projetada pelo arquiteto Erich Schneider-Wessling, em 1970 para a Galeria Rudolf Zwirner, desde 2015 reconhecido como o espaço da Galeria PRISKA PASQUER, manteve todas as características arquitectónicas antecedentes conferindo-lhes uma identidade contemporânea. O desenvolvimento desta revista procura relacionar a afirmação deste espaço físico com a identidade já estabelecida da Galeria, o que constitui um desafio face aos exemplos acima mencionados. Assim, contrariamente às revistas GAGOSIAN e KÖNIG, cujo desenho e concepção dependem de um conjunto de decisões e desejos por parte de Galeristas, neste caso, a solução técnica encontrada e a linguagem visual serão concebidas de forma a potenciar a comunicação e o projeto da Galeria.

3. A REVISTA ENQUANTO ELEMENTO DE IDENTIDADE

A escolha dos diferentes suportes gráficos de comunicação por parte da Galerista Priska Pasquer, nem sempre teve uma coerente e consistente estratégia subjacente. Apesar dos mais diversificados elementos impressos como: posters, flyers, cartões, ou virtuais –newsletters, emails, convites ou até mesmo a presença nos diferentes meios de comunicação social, nunca se verificou nesta Galeria um interesse em analisar novas estratégias de identidade como forma de atingir novos públicos. Deste modo, não deixa de ser interessante salientar a contradição existente da visão da identidade da Galeria pela Galerista: embora existisse uma preocupação pela arte, escolha dos artistas, obras apresentadas e mensagens transmitidas, não se verificava a mesma exigência nos elementos de comunicação escolhidos, nem uma igual valorização do poder implícito dessa boa comunicação. Nathan Crilly (2008), explora a relação entre intenção e interpretação intrínseca nos produtos. Ou seja, apresenta um estudo onde reflete que tal como os designers influenciam facilmente as interpretações de um produto, também os consumidores inferem das escolhas dos designers, na medida em que são estes que atribuem significados pelas relações estabelecidas e interações com as formas e funcionalidades. *“the way in which those intentions influence products, and the ways in which those products are experienced by consumers (...) design as a rational activity, to persuade or reassure design managers who do not share the designers’ training or sensibilities”* (Crilly et al., 2008: p. 440). Assim, uma comunicação gráfica estratégica permite seleccionar e, por isso, de certa forma filtrar o que procura comunicar, levando a que não só o público da arte mas também o público em geral percepcione o que se pretende mostrar e deste modo atrair pelo despertar de interesse e provocação.

As revistas enquanto elementos de identidade tornam-se particularmente interessantes devido à sua dimensão física, na medida em que lhes é possível expor mais informação do que num flyer ou poster, mantendo ainda a possibilidade de serem facilmente transportáveis. Representam-se enquanto um produto bastante focalizado característica que se ajusta bem ao modo de funcionamento e comunicação deste espaço, e ainda possibilita toda uma variação e seleção de informação que acompanha o decorrer da evolução dos interesses e contexto em que a Galeria se posiciona.

54.



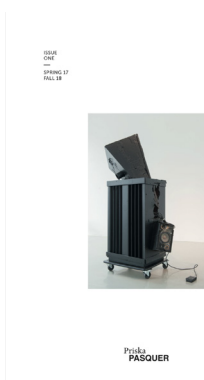
55.



56.



57.



O desenho desta revista expõe a nível de conteúdos tudo o que o durante um ano decorreu na Galeria PRISKA PASQUER, ou no que esta esteve envolvida, incluindo todas as exposições e eventos exteriores.

Enquanto elemento selecionado para a comunicação deste espaço deve, portanto, apresentar um grafismo que traduza visualmente o espaço da Galeria. Assim, o desenvolvimento desta revista levou a um conjunto de decisões gráficas que passaram desde a escolha tipográfica à organização dos elementos gráficos e a sua relação na paginação.

Como ponto de partida foram realizados diferentes testes e soluções da capa e contra capa da revista. Na capa, foi sobretudo explorada a relação entre a aplicação de fundos fotográficos e escolhas tipográficas. Sendo, ainda, explorado o jogo de possibilidades do posicionamento das palavras Priska e PASQUER, de que resultaram um conjunto de seis possibilidades diferentes de posicionamento, que são apresentadas enquanto regra. O desenvolvimento da contra capa consiste numa direta representação do espaço pela ausência de elementos gráficos e o principal foco de um elemento fotográfico de uma obra exposta, juntamente com a colocação do logótipo da Galeria e as informações relativas ao número de edição.

Os estudos do desenvolvimento da capa iniciaram-se pela exploração tipográfica pelo uso da fonte DIN Pro em caixa alta, somente utilizando a palavra PASQUER. Após estes testes passou-se à exploração da repartição do logo e o seu uso enquanto elemento tipográfico. Estas diferentes tentativas levaram à procura de contrariar o uso de caixa baixa na palavra Priska, experimentando, assim, uma vez mais o uso único da caixa alta. Foi com esta experiência da caixa alta e a sua colocação na página, que se verificou e decidiu que o cabeçalho e o rodapé seriam exatamente as áreas onde se pretende a colocação destes dois elementos, Priska e PASQUER. Foi ainda com esta colocação que se verificou a possibilidade existente na orientação destas palavras permitindo, deste modo, criar uma regra a aplicar na publicação desta revista. Contudo, o uso único de caixa alta e as experiências entre os diferentes espacejamentos traduziram de certa forma uma perda de identidade já adquirida no logótipo. Procurou-se assim, manter o conceito já existente do logo, que pela a minha análise pessoal, consiste na relação entre o uso de caixa baixa e serifada na palavra Priska, que remete para um carácter mais pessoal, íntimo, e também clássico que contrasta com a palavra PASQUER, composta por caixa alta e fonte sem serifa, que expõe um nome de família, empresarial, de negócios escrito numa fonte absolutamente contemporânea e moderna, tal como a Arte que é exposta neste espaço. No entanto, não me é possível revelar as fontes tipográficas em uso no logótipo por decisão da Galerista.

A paginação da revista centra-se no grande contraste de espaços em branco e o uso de elementos fotográficos. A escolha tipográfica está também associada à contemporaneidade deste espaço, tendo sido assim escolhida a fonte Museo Sans com diferentes pesos: 100 para informações acrescidas, 500 para texto corrido e 900 para os títulos. Foi ainda escolhida a fonte Baskerville enquanto fonte utilizada no uso de citações. Ainda, a decisão de colocação de texto e de imagens, seguiu o layout de cinco colunas, no entanto consoante a exposição, a ser abordada na revista, o alinhamento do texto varia a sua colocação no curso da paginação chegando ainda a sobrepor-se sobre as imagens. Contudo, apesar desta flexibilidade a nível do alinhamento na página e da colocação dos elementos gráficos, existem sempre, ao longo da revista, elementos textuais nas suas margens que se mantêm enquanto elementos não só informativos para o leitor, mas também enquanto suporte e guia visual.

O próprio formato da revista, escolhas do papel e tipo de impressão, foram escolhas também ponderadas e avaliadas, devido à tipologia desta revista e o público alvo. Assim, tornou-se essencial a escolha de um papel de gramagem superior em relação ao papel que usualmente é escolhido para uma paginação de revista.

A escolha do formato da revista, foi uma decisão focada na atração do leitor, visto que um suporte físico desta dimensão ganha destaque e convida à leitura de uma forma assertiva, possibilitando ainda que esta seja apelativa vista, à distância, quando colocada em vitrine.

A primeira edição da revista PRISKA PASQUER, expõe o decorrer de um ano desde a Primavera de 2017 ao Outono de 2018. Neste ano, decorreram no espaço da Galeria oito exposições: Pieter Hugo - Peripheral Dispatches; Ulrike Rosenbach - Art Meets Feminism N°1; Radenko Milak - From the Far Side of the Moon; Reset III and VIRTUAL REALITY; Über Malerei - Hanno Otten / Glass - Tristano di Robilant; Johanna Reich - SIMULACRUM; Warren Neidich - NEUROMACH, Noise and The Possibility of a Future. A Galeria esteve ainda presente em duas feiras de Arte que são também expostas nesta revista: Art Düsseldorf 2017 e Art Cologne 2018.

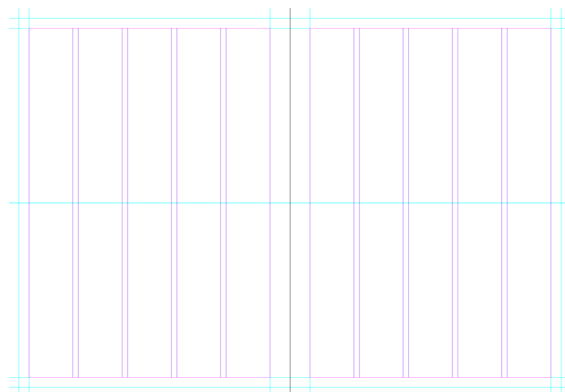
MUSEO SANS 100

MUSEO SANS 500

MUSEO SANS 900

Baskerville

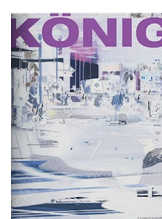
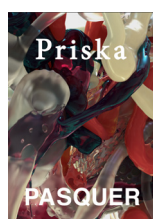
58.

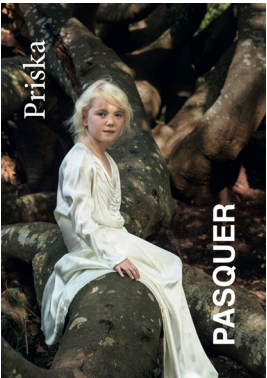


59.

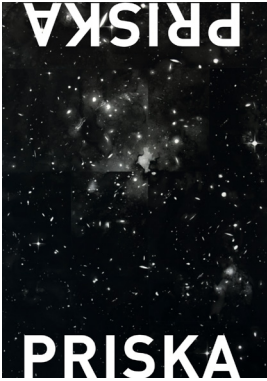


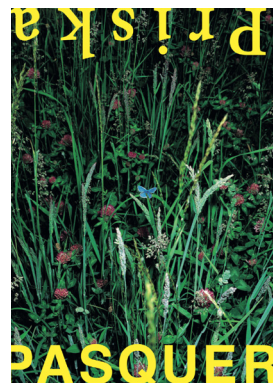
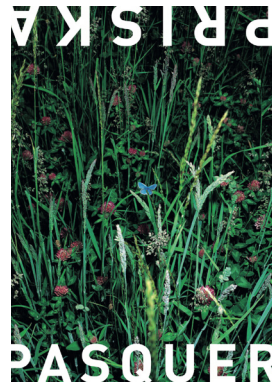
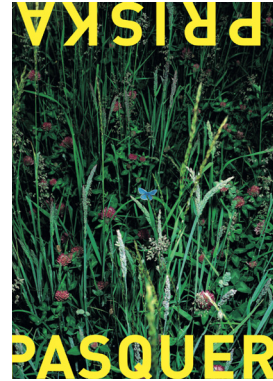
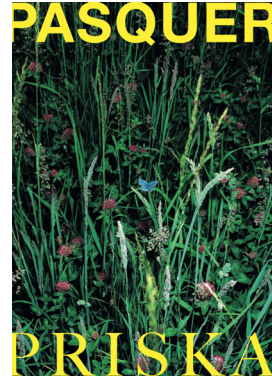
60.



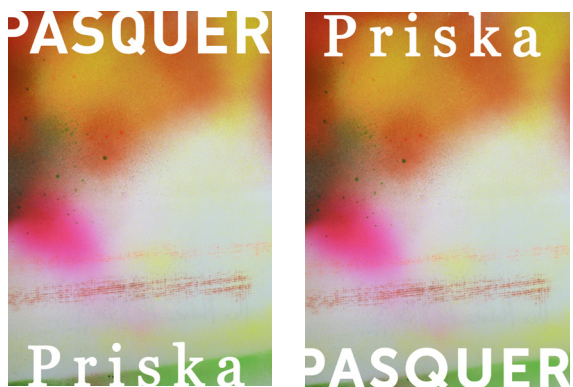
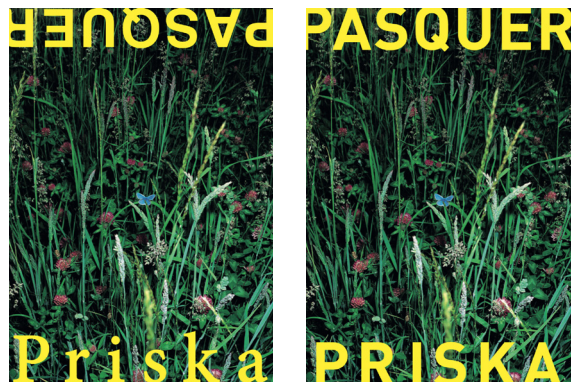






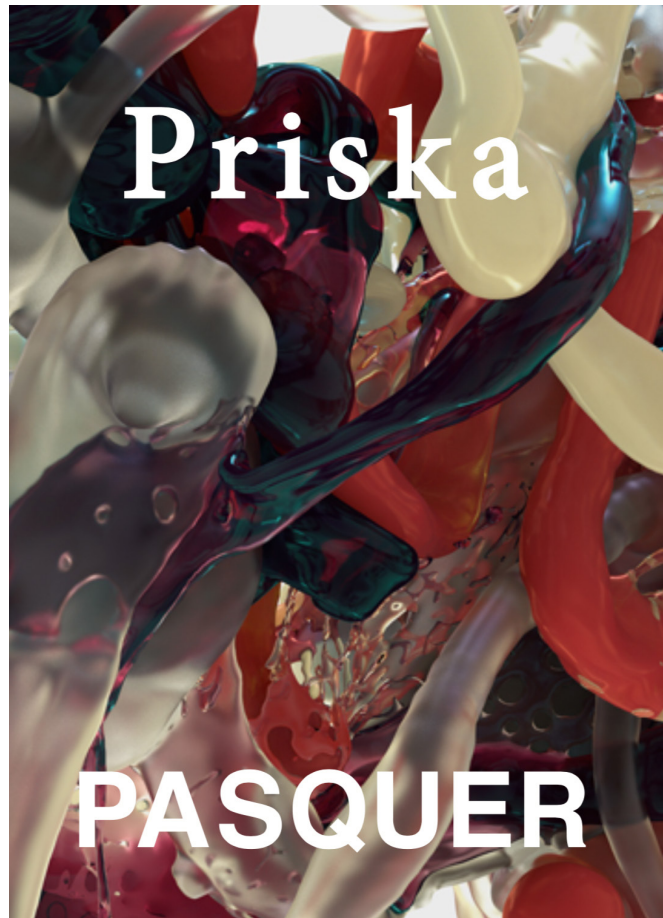


65.





67.



CONTENT

2	PIETER HUGO PERIPHERAL DISPATCHES
6	ULRIKE ROSENBACH ART MEETS FEMINISM N°1
10	RADENKO MILAK FROM THE FAR SIDE OF THE MOON
16	RESET III AND VIRTUAL REALITY
20	ART DÜSSELDORF
22	ÜBER MALEREI HANNO OTTEN GLASS TRISTANO DI ROBILLANT
26	JOHANNA REICH SIMULACRUM
30	WARREN NEIDICH NEUROMACH NOISE AND THE POSSIBILITY OF A FUTURE
34	ART COLOGNE

PIETER HUGO



“Here, in Africa and elsewhere, I want to photograph evidence of the fragility and vulnerability of the inhabitants.”

PIETER HUGO,
“Flat Noodle Soup Talk”, 2016

Pieter Hugo (b. 1976) is one of the most important photographic artists of the 21st century. The images the South African artist produces are a challenge to their viewers: complex and contradictory, at the same time unsettling and staggeringly beautiful. They are intense, singular pictures that stand out from the everyday deluge of images and burn themselves into our memories. Under the title “Peripheral Dispatches,” PRISKA PASQUER presented Pieter Hugo’s most recent portrait series. The groups of works “1994,” “Californian Wildflowers” and “Flat Noodle Soup Talk” were produced in South Africa, Rwanda, California and Beijing.

Pieter Hugo’s photographs are “Peripheral Dispatches” – peripheral communications, notes from the fringes and the friction zones. His works emerge in realms outside the norm, in unsecured regions and uncomfortable places of transition. Pieter Hugo seeks out the reality beyond clichés. He takes photographs in those places where societal conventions are dissolved, where norms crumble away, and where groundless and structureless things proliferate. He looks beneath surfaces and does not expose or embarrass anyone. He knows that beauty and poverty, vulnerability and dignity are not mutually exclusive – and that there is no such thing as a world without contradictions.

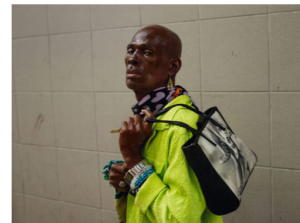
PERIPHERAL DISPATCHES

Pieter Hugo’s artistic potential is fed by his great curiosity and his enormous thirst for knowledge. He knows that so-called “reality” is a complicated thing. In response to the question of what photography can do that other media cannot, he answers: “It questions what is real” (Monopol, July/August 2016).



Hugo’s images are impositions on the viewer. They reveal the complexity of reality, the beauty in the horrific, and they force the observer to tolerate these contradictions. It is a South African view of the world.

“Peripheral Dispatches” was PRISKA PASQUER’s third exhibition of Pieter Hugo’s work. In 2015, with “Corporeality,” she presented the photographer’s first solo exhibition in Germany. In 2016, she exhibited his extensive group of works “Kin.”



EXHIBITION

1994

In South Africa and Rwanda, Hugo photographed children who were born after 1994. These portraits were taken outdoors in nature. Inevitably, they evoke the romantic cliché of an "idyllic" childhood in "unspoiled" nature. Yet the landscape surrounding the villages is loaded with significance – soaked in the blood of the Rwandan genocide, permeated with arbitrary property lines in South Africa. The children are too young to have experienced the horrors of the genocide or the brutality of the Apartheid regime; they are growing up in a comparatively peaceful environment. Nevertheless, it seems that in their earnest faces, we can read that the past has cast its shadow over the future.

Californian Wildflowers

San Francisco's Tenderloin District is a socially troubled area with a high rate of homelessness, alcoholism and drug addiction. It is an "outsider" district located directly in the center of a city in which the "freak" scene (still) asserts itself in contrast to the digital economy of the nearby Silicon Valley. For Pieter Hugo, "It feels like an anarchic community in the midst of a crazy boom" (Pieter Hugo on "Californian Wildflowers," 2016). Here, he openly approached people who met him without fear. They revealed themselves to him in all of their beauty and vulnerability, in their vibrancy and distinctiveness.

Flat Noodle Soup Talk

The third group of works included in the exhibition, "Flat Noodle Soup Talk," was produced in Beijing in 2015-16. The South African artist describes the Chinese capital as the most existential place he has ever experienced. Here, too, he sought out areas of friction in which the complexity of modern life becomes visible. "My photographs focused on the contrasts or juxtapositions that animate present-day China" (Pieter Hugo on "Flat Noodle Soup Talk," 2016). With fascination, he observed the lifestyle of a young generation which endures the contradictions of living in a government-monitored, post-revolutionary consumer society. In his accompanying text to an exclusive portfolio of the series which was published by Monopoli in July 2016, Jens Hinrichsen wrote: "From the surface - the officious images - to the deep, not always beautiful soul of the society - Hugo effectively portrays his exploration of Beijing as a movement from the outside into the core."




FEBRUARY 11 - APRIL 15, 2017

PIETER HUGO / JERNHEIM DISPATCHES


71.

EXHIBITION

ULRIKE ROSENBAACH ART MEETS FEMINISM N°1



APRIL 21 - JUNE 3, 2017



ULRIKE ROSENBAACH ART MEETS FEMINISM N°1

ULRIKE ROSENBAACH

7

EXHIBITION

APRIL 21 - JUNE 3, 2017



ART MEETS FEMINISM N°1

Ulrike Rosenbach, who was featured in documenta in 1977 and 1987, is an uncompromising artist: political, feminist and innovative. PRISKA PASQUER devoted a large-scale overview exhibition of her work with videos, media installations, photographs, drawings, collages and works on paper dating from 1969 to the present day.

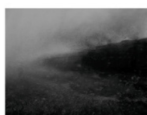
In over 45 years, the action, performance and video art pioneer created a body of work whose radical modernity is of particular relevance today. She is also trailblazing in her artistic work in networks.

Back in 1969, Rosenbach – studying under Joseph Beuys at the Düsseldorf Art Academy – founded a group of female artists with ties to the American Women's Liberation scene. In 1970, she was invited by Lucy Lippard to "1000 miles from here", the first major American art exhibition to feature only female artists.

ULRIKE ROSENBACH ART MEETS FEMINISM N°1

ULRIKE ROSENBACH ART MEETS FEMINISM N°1

RADENKO MILAK



FROM THE FAR SIDE OF THE MOON

In this digital age, the production of images has spun out of control. Hundreds of thousands of images are created every second. Radenko Milak poses questions about our visual memories in the digital age. Watercolor, painting, drawing - and most recently, an animated film - are the means of expression which the artist was currently using in his exhibition for the Bosnia and Herzegovina pavilion at Venice Biennale.

Radenko Milak was born in 1980 in Travnik in the former Yugoslavia and lives Banja Luka, Bosnia-Herzegovina. He studied at the arts academies in Banja Luka and Belgrade. His works have been presented in international solo and group exhibitions and included in prestigious collections such as the Folkwang Museum (Essen), Art Collection Telekom (Bonn), Agnès B. (Paris) and the National Gallery of Bosnia and Herzegovina (Sarajevo). In 2017, his work appears in the Bosnia and Herzegovina pavilion at the 57th Venice Biennale.

In Radenko Milak's second solo show at PRISMA PASQUER, was presented among other works, four large-format watercolors which were specially created for this exhibition. The 200 x 140 cm panels are among the first aquarelles that the artist has completed in these monumental dimensions. They share this new format with another group of works which was being presented in Venice at the same time. Thematically, the Cologne works deal with pictorial worlds which we can only view by means of the most modern optical processes. Nano-microscopes show us the tiniest of structures, while the Hubble Space Telescope presents us with images from the endless expanse of the universe. Both of these worlds exist outside of our natural capacity for perception, and in between these extreme dimensions, the human size range plays an infinitesimal role. Only with the help of highly sophisticated technology can human beings presume to reach these other spheres.

When Radenko Milak selects a few of these micro or macro-images and translates them into monochromatic watercolor paintings, he is transforming the physical, digital process back into a subjective, handmade medium that is artistic in the traditional sense. In the act of doing so, he makes the symbolic power and aesthetic potential of the images available to the viewers. Although we can see these images, we cannot read them. They are abstract formations and fractals from another world, which ultimately escape our grasp. The works provoke astonished curiosity in the observer. Our recognition of the range between the smallest and largest of structures is both intimidating and thrilling. At the same time, we are presented with works that impress us with their painterly charisma and symphonic tones of black, white and grey.

In the film, Milak attempts to explain certain aspects of the nuclear age - not at an explicitly political level as in his other works, but at an emotional, intuitive level. Ever since the beginning of his artistic career, Radenko Milak has pursued the question of how the media have influenced our memories of milestones, low points and great moments in the technological, political, societal and cultural developments of the modern era. The artist devoted several years of work to the realization of this 13-minute film. The production took place in several different work processes: from the graphic level to the photographic processing to the digital phase, freedom and room to experiment was always important to him.



RESET III AND VIRTUAL REALITY

CURATED BY TINA SAUERLÄNDER (PEER TO SPACE)

GAZIRA BABELI, BANZ & BOWINKEL,
DOMINIK HALMER, CARLA MERCEDES HINN,
CLAUDIA LARCHER, PATRICK LICHTY,
JUDITH SÖNNICKEN, THE SWAN COLLECTIVE,
TAMIKO THIEL, FIONA VALENTINE THOMANN &
ALFREDO SALAZAR-CARO & WILLIAM ROBERSONS,
DIGITAL MUSEUM OF DIGITAL ART
- MORPHE PRESENCE - CURATED BY
HELENA ACOSTA & EILEEN ISAGOM SKYERS,
WITH WORKS BY ROSA MENKMAN,
BRENNAN MURPHY, THEO TRIANTAFYLLOIDIS,
MIYO VAN STENIS

With Virtual Reality (VR) a fundamental change is taking place in the digital age. Through the VR glasses people enter a new world instead of only looking at it on a flat screen. The human pursuit of immersion already demonstrated within the chambers of Egyptian pyramids, frescoed rooms of the Renaissance, or huge cinema walls is now seemingly fulfilled by virtual reality. A new era of the virtual space has begun.

The exhibition RESET III and VIRTUAL REALITY illuminates the artistic exploration of virtual spaces against the background of the digital age. How do artists create virtual spaces? How do they compare to real environments? How does VR affect the body and perception? The RESET exhibition series initiated by PRISKA PASQUER deals with the development of art in the digital age in different artistic media. It examines how artists react to the challenges and possibilities of digital transformation.



Augmented Reality Artwork by Banz & Bowinkel
Download the app Banz & Bowinkel and scan the work for the full experience
Also applicable for the magazine cover

EXHIBITION

SEPTEMBER 9 - OCTOBER 28, 2017

RESET III AND VIRTUAL REALITY

Meaning and definition of the virtual space are subject to constant change, and it is entering a new phase with the advent of today's virtual reality technology.

A virtual space is not only an illusionary space on a surface but an immersive world, revealed in Virtual Reality (VR). The difference is that with the VR-glasses or Head-Mounted Display (HMD), a person does not look at another world from the outside anymore but is located right in the middle of it. The viewer is the center of the environment and decides where to look or go. He senses proportions and perceives the virtual world three-dimensionally in the round.

The artists presented in the exhibition RESET III and VIRTUAL REALITY deal with the production of space in the digital age in various media. This includes the virtual spaces of immersive interactive large-scale projections (Tamiko Thiel), performances and exhibitions in Second Life (Gazira Babeli and Patrick Lichty), or augmented Reality works that enrich the real space digitally over a screen (Banz & Bowinkel, Fiona Valentine Thomann). The exploration of virtual spaces in the mirror of the digital also takes place in all other contemporary media, e.g. sculpture (Claudia Larcher), mixed-media wall installations (Carla Mercedes Hihn, Judith Sönnicken) or painting and installation (Dominik Halmer). The exhibition presents VR artworks by Banz & Bowinkel, The Swan Collective, Fiona Valentine Thomann as well as the Digital Museum of Digital Art by Alfredo Salazar-Caro and William Robertson. It is a virtual reality museum, currently presenting the exhibition Morphé Presence, curated by Helena Acosta and Eileen Isagon Skyers, with works by Rosa Menkman, Brenna Murphy, Theo Triantafyllidis and Miyō Van Stenis.


RESET III AND VIRTUAL REALITY

1617



ART FAIR



NOVEMBER 16 - 19, 2017

ART DÜSSELDORF



ULRIKE ROSENBACH
 LEIKO IKEMURA
 RADENKO MILAK
 PIETER HUGO
 HANNO OTTEN
 TRISTANO DI ROBILANT
 BANZ & BOWINKEL
 DOMINIK HALMER
 FIONA V. THOMANN
 THE SWAN COLLECTIVE

18

19

EXHIBITION

NOVEMBER 11 - FEBRUARY 17, 2018

HANNO OTTEN (born 1954) is an artist whose work is a result of many years spent devoted to a single theme. He has explored colour for many years, taking an almost scientifically systematic approach. Another theme in his art is war. Since 2004, HANNO OTTEN has systematically explored the mechanisms underlying painting by posing fundamental questions: What is painting? How does painting work? Rather than seeking answers through intellectual analysis, he finds them in artistic, artisanal work. This is because he is interested in being able to understand how painting works by seeing it with his own eyes. Delving into this question has given rise to a number of different groups of work that HANNO OTTEN has subsumed under the title "ÜBER MALEREI".

**What is painting made of?
Which effects are achieved
by different techniques?
How do colours interact?
How do motifs change the
impact of colours?**

These are the kind of questions explored by OTTEN in a series of new approaches. His materials: graphite and glimmer paste, oil and acrylic, spray, paint and oil chalk on paper, canvas or even wood. His approach: experimental, open, provisional – this goes for technique as well. This means that, while he uses "traditional" materials such as brush, pencil and scraper, he also works with painting tools that he found or fashioned himself. In his hands, paint can lids serve as stamps and washing up liquid bottles are used to administer dosed amounts of paint.



OTTEN's investigations about painting come about in concentrated series. Because the format also influences the impact of the medium, the artist experiments with small paper sizes as well as with large canvases. This spectrum of motifs ranges from monochromatically smoothed colour surfaces to dots, stripes and lines and spirals, squares, meanders and sprayed formations. Sometimes he positions closed colour blocks on a non-grounded canvas – or multi-coloured dots on a white background. This is always with a view to observing how painting works: How do the colours sit on the surface? How does the woven, flexible structure of the canvas influence the artistic application of paint? How do the colours behave towards one another? What role is played by limitations and openings.

Observing the studies together, it becomes clear that small variations lead to major changes in effect. At the same time, the sketches form a visual grammar for the medium while standing alone as works in their own right. Painting is a language that we understand through our eyes. HANNO OTTEN's series of works "Über Malerei" explores the grammar of this language.

HANNO OTTEN was born in Cologne in 1954 and works with a variety of media including paintings, drawings, photograms, sculptures, installations and film. He studied art in Höhr-Grenzhausen, Cologne and Kassel between 1973 and 1985. He lives and works in Cologne. PRISKA PASQUER devoted two earlier individual exhibitions to him in 2014 and 2016. Otten's works are featured in important private and public collections – including the Los Angeles County Museum of Art, Houston Museum of Fine Art, Busch-Reisinger Museum/Harvard Art Museum and Microsoft Art Collection.

ÜBER MALEREI

**HANNO
OTTEN**

EXHIBITION

NOVEMBER 11 - FEBRUARY 17, 2018



GLASS TRISTANO DI ROBILANT

Born in London in 1964, TRISTANO DI ROBILANT grew up in Italy and England. After studying in California, the sculptor – who has Italian-American roots – now lives and works in Rome. He also has a studio workshop in Umbria. TRISTANO DI ROBILANT originally developed his sculptural works using traditional means, his materials of choice being clay, bronze or even aluminium. Since 2005, however, the artist has worked predominantly with glass. Joining forces with highly specialised glass craftsmen in Murano, he has since created an unmistakable body of work.

With its translucent materiality and brilliant surface, glass interacts with changing daylight. Fascinated by this aspect, DI ROBILANT develops extremely unconventional objects with this material. Out of biomorphic forms, he creates fragile-looking compositions: smoothly modelled cones upon which transparent snowballs appear to balance, stacked mushroom caps, bubbles surrounded by rounded cylinders, glass plants and structures made of layered shapes. Most of the objects are monochrome, some consist of two colours. While the palette is concentrated on a small number of colours, green and gold are the dominant shades after colourless glass.

DI ROBILANT's glass sculptures give rise to an exciting interplay of opposites: the light, fragile appearance of the mouth-blown objects are at odds with their actual material weight; their smoothly modelled shapes have a crystalline hardness, while their tangible physicality dissolves into transparency. Again and again, his work addresses the relationship between inside and outside, between shell and nut. In a number of works, TRISTANO DI ROBILANT also combines glass with polished bronze. Here, shells of delicately coloured, transparent glass surround mirror-like, reflective metal elements.

Raised in an intellectual environment, TRISTANO DI ROBILANT came into contact with art and artists at a very early age. Of these, two well-known names are particularly worthy of mention: he became friends with Sol Lewitt and he was often to be found in Cy Twombly's studio who was a good friend of his mother's and his grandfather. Twombly's sensitive approach to mythological themes and historical topoi made a profound impression on him. Literature, philosophy and history also serve as an intellectual breeding ground for his own works, as can be seen from the titles. For instance, "Jacob's Dream" is a reference to the biblical story of the ladder to heaven: five red struts are embedded on the inner walls of a honey-coloured glass body. Beneath them lie two pieces of red glass – perhaps the broken bottommost step? The sculpture "Sisifo Doppio" tells the story of Sisyphus, who was damned to push a boulder up a hill for all eternity. In reference to the endless repetition, DI ROBILANT fashioned not one but two hills and boulders out of colourless glass and set one inside the other.

ÜBER MALEREI | HANNO OTTEN | GLASS | TRISTANO DI ROBILANT

EXHIBITION

FEBRUARY 23 - APRIL 7, 2018

**Identity or picture?
Simulation, hyperreality,
illusion or deception?
In what kind of a world do
we live and what
pictures do we see?**

Parallel to the individual exhibition of Johanna Reich's works being held in the Max Ernst Museum Brühl des LVR, PRISKA PASQUER showcased its own dedicated exhibition under the title SIMULACRUM.

We have long been living in two worlds: the virtual world can be seen as the simulacrum of the physical world. However, the two worlds have overlapped and influenced one another to such an extent that the current question appears to be whether the real world has not become a simulacrum of the simulacrum ...

If there were once limitations regarding the mechanical reproduction of picture material, these were swept away with the "digital revolution".

Since then, pictures have been disseminated through digital codes, but knowledge and culture are also constantly disseminated around the world in data form, these codes in turn giving rise to new pictures, the limitless dominance of which has ushered us into an unprecedented visual age.

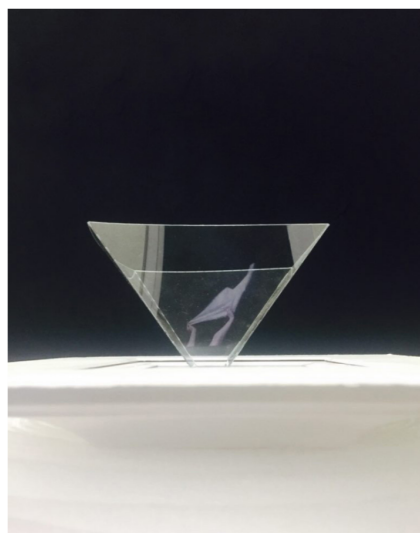
The basic question, which dates back to ancient times, regarding the relationship between real life and depiction, original and copy, appearance and reality, has changed greatly through the dematerialisation and codification of pictures, and continues to change at a breakneck pace in our post-digital world, where digital forms are not only accepted but expected as the norm. While copies cause confusion at reception level, at production level they are merely repetitions. On the other hand, there is no longer a clear distinction between picture, copy and reality today. Rather, since the digital revolution was declared by Nicholas Negroponte in 1998, digital entities are no longer seen as reproductions but as a reality – a hyperreality – in their own right.

"Simulacrum", the title of her exhibition at PRISKA PASQUER, symbolises her exploring the effectiveness of digital processes for picture production and dissemination. From a media theory perspective, the simulacrum is not a depiction but rather has a special position as a signal in its own right. According to Baudrillard, we live in an age of simulation in which the simulacrum manifests itself as hyperreality. This definition accentuates the fact that the picture

no longer serves as an illustration of something else but is the sole carrier of meaning and therefore constitutes the message in itself. The signals that arise in such a world refer to nothing but themselves. Johanna Reich responds to this with a variety of questions and analyses. What happens if one were to deconstruct a picture in one's pure symbolic system, have it transferred by human hand and record it anew digitally? Which of the two pictures is the real one? What is reality in the first place? Who defines it and what shapes it? And who controls it? In search of answers, the artist asks young people, for whom the internet and its "like" culture are everyday reality, about their media icons and identification models. What serves as role models, how are they shaped and disseminated and in what way can they be manipulated? She also asks an older generation for pictures of memories, for pictures that have already established themselves and that have achieved a reality-shaping significance. As well as this, she trawls through analogue picture archives in search of discarded pictures, for documents of forgotten identities, which she puts online, giving them a new reality and a new lease on life.

Johanna Reich also explores and examines – not without irony – conditions and processes for depicting reality in painting and its pursuit of authenticity. For instance, by unveiling with a suitably grand gesture the picture on a canvas as a piece of nature in a classic plein air painting or using drops of water to create a watercolour painting in which the sky and clouds compress to form a mirror, she creates very real snapshots, but it is only the reflected image of these that will survive through the film footage that is taken at the same time, rendering it infinitely reproducible. Which illusions does painting create? What space is given to the painter's gesture in connection with original, cult and genius? To what extent does the artist identify with the picture (motif) and to what extent is he or she wrapped up in the picture or even disappears completely? Even public space, which is far from being the same thing as space that is open to everyone equally, becomes a subject for discussion. What defines a public space? Who positions themselves here, who moves in this space and in what way? Which political and commercial players are given permission to monitor this movement? In which power rhetoric is the body therefore implicated? And how can it escape from this? What happens when the human body disguises itself, rendering itself invisible to the camera's technical eye? The artist has, in the form of performance art, been experimenting for years with her own body, with its visibility and perception and the various limitations of these. The body can respond to the monitoring, it can show or conceal itself, disappear, or escape control by becoming invisible. However, this does not mean that it ceases to exist. Just as a black hole does not signify nothingness but rather an accumulation of mass, the body that conceals itself before the camera is still a body in action. If the technical medium fails in its documentary function, a picture still emerges – not a reflection, but a simulacrum.

JOHANNA REICH



SIMULACRUM

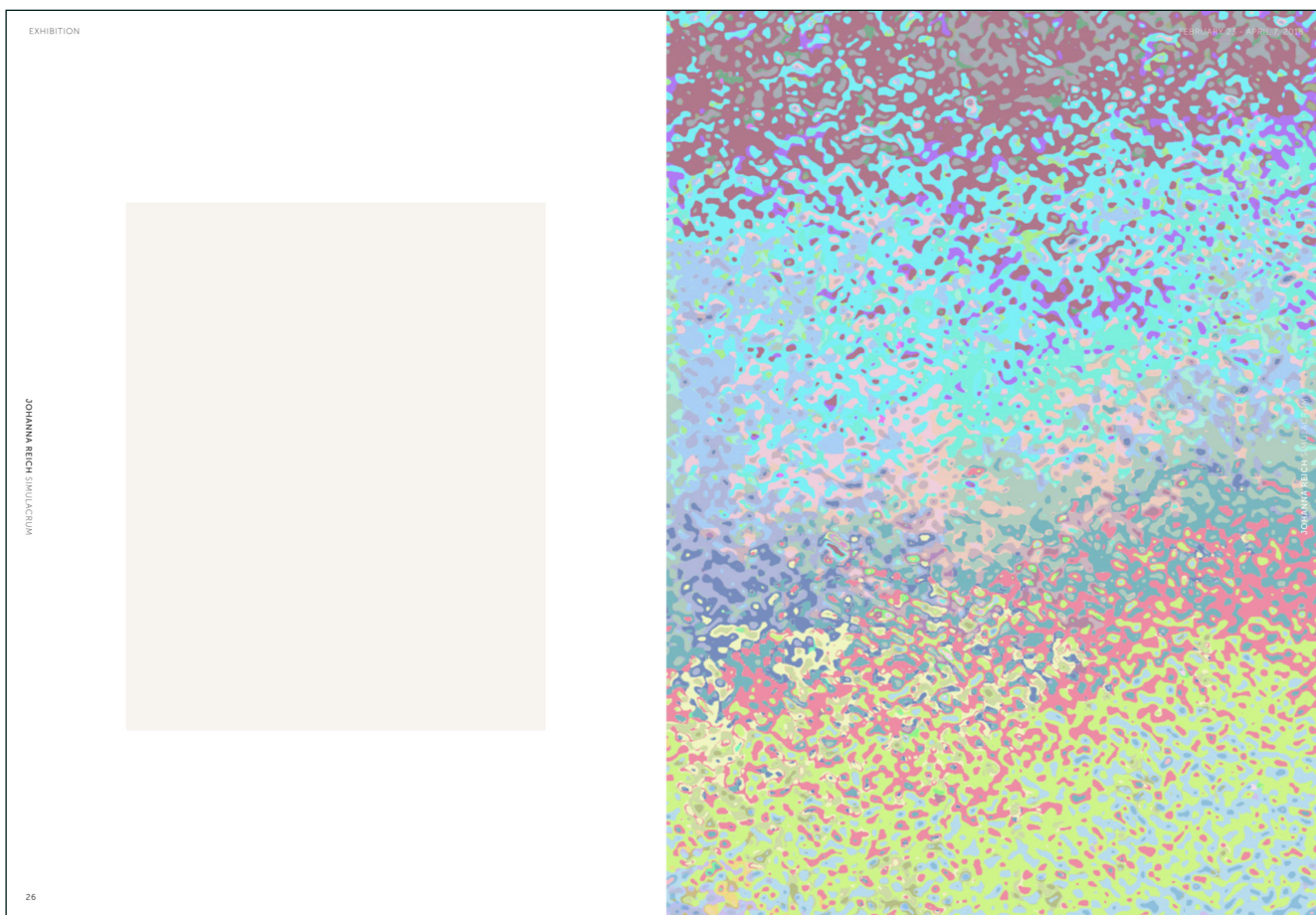
JOHANNA REICH SIMULACRUM

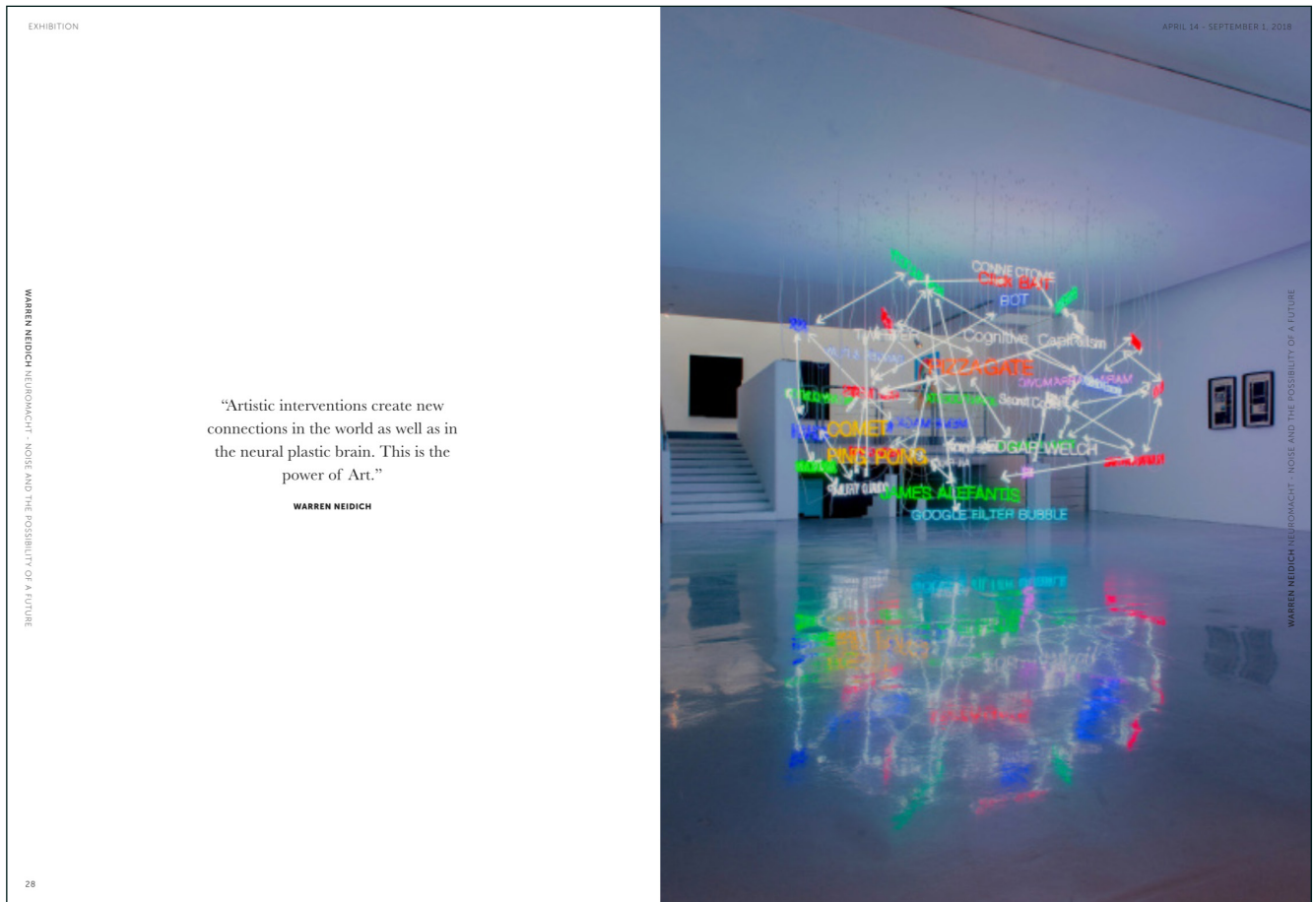
JOHANNA REICH SIMULACRUM

24

25

81.





EXHIBITION

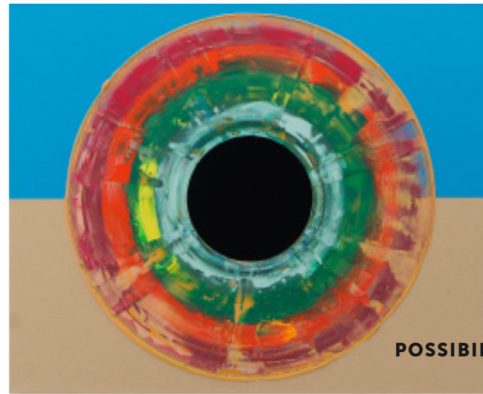
APRIL 14 - SEPTEMBER 1, 2018

WARREN NEIDICH

Digital connectivity has combined with social media to shape our everyday lives; they have also led to fundamental changes in the creative fields of art, aesthetics, and perception.

In his artistic practice, Warren Neidich (*1958, New York), author, art theoretician, and interdisciplinary post-conceptual artist, concerns himself with the ways in which these conditions have altered our habits of perception and conception. His exhibition *Neuromacht: Noise and the Possibility of a Future* at PRISKA PASQUER in Cologne, Germany, presented installations, sculptures and performance including various media like neon, photography, video, noise, and painting. He combines his studies in art, neuroscience, medicine, and architecture to question technology's role in "sculpting the brain" as a force with the potential for repression as well as emancipation.

Warren Neidich lives and works in Los Angeles and Berlin. He has taught at Berlin's Weissensee School of Art since 2016. In 2014, he established the Saas-Fee Summer Institute of Art (SFSIA) in Switzerland, a summer academy that has been based in Berlin since 2016. His awards and fellowships include studio fellowships at Künstlerhaus Bethanien, Berlin, the Vilém Flusser Theory Award, Transmediale Berlin, the AHRB/ACE Arts and Science Research Fellowship, Bristol, the British Academy Fellowship in London, the International Artist Studio Program in Sweden (IASPIS) and the Fulbright Scholar Program, American University, Cairo.



**NOISE AND THE
POSSIBILITY OF A FUTURE**

WARREN NEIDICH NEUROMACHT - NOISE AND THE POSSIBILITY OF A FUTURE

WARREN NEIDICH NEUROMACHT - NOISE AND THE POSSIBILITY OF A FUTURE

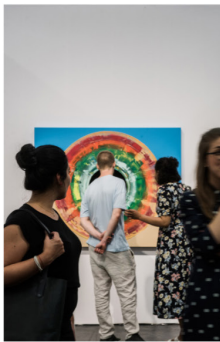
30

31

ART FAIR

APRIL 19 - 22, 2018

ART COLOGNE



ULRIKE ROSENBACH
JOHANNA REICH
WARREN NEIDICH
HANNO OTTEN
PIETER HUGO
RADENKO MILAK
TISTANO DI ROBILANT
FIONA V. THOMANN
THE SWAN COLLECTIVE



ART COLOGNE

ART COLOGNE

EXHIBITION

UPCOMING

TRIPLE EXPANSION



ELENA BAJO | JANE BENSON | SOL LEWITT TRIPLE EXPANSION

**ELENA BAJO
JANE BENSON
SOL LEWITT**

IMPRINT

**CONTENTS FROM
& PUBLISH BY**

PRISKA PASQUER
Gallery / C_ROOM 1
Albertusstr. 18 50667
Cologne Germany
+49 221 952 6313
info@priskapasquer.de
www.priskapasquer.art

Priska
PASQUER

87.

ISSUE
ONE
—
SPRING 17
FALL 18



Priska
PASQUER

CONSIDERAÇÕES FINAIS E DESENVOLVIMENTOS FUTUROS

A comunicação de um espaço passa não só pelo desenvolvimento de uma identidade apelativa, aprazível e única, como essencialmente pela capacidade desse mesmo espaço adquirir visibilidade, notoriedade e reconhecimento quando exposto em qualquer tipo de formatos gráficos. Assim, considera-se possível através do desenho representar um espaço, de modo a que as suas características físicas sejam traduzidas numa linguagem visual, tornando, deste modo, um espaço facilmente reconhecido em diferentes dimensões. Uma Galeria de Arte, enquanto um espaço que se afirma pela escolha rigorosa de representação de artistas e obras a expor, deve desse mesmo modo apresentar um bom investimento e cuidado na forma como se comunica e faz comunicar ao público.

Tendo em conta a era digital em que se vive, a sua influência e impacto crescente, o seu uso como ferramenta de comunicação tornou-se fundamental para qualquer tipo de estabelecimento público ou privado. Contudo, em instituições culturais como as Galerias de Arte, esta realidade virtual tornou-se um complemento e não uma substituição ou anulação de formatos de comunicação impressos. De facto, o público que frequenta estes espaços privilegia ainda o contacto e interação com elementos físicos, que pode folhear no decorrer de uma exposição ou ainda guardar como elemento simbólico ou apenas contextual.

A proposta de desenvolvimento de uma revista enquanto elemento de comunicação e de suporte de identidade procura acima de tudo constituir-se num suporte que atraia curiosidade pelo seu formato e grafismo, mas ainda que permite uma contextualização do que é aquele espaço, espelhando tudo o que no decorrer de um ano se passou. A característica particular procurada no desenho desta revista, foi refletir as tão interessantes características espaciais da Galeria PRISKA PASQUER, ou seja, olhar para esta revista é ver de imediato o espaço de que se trata e ler esta revista é, portanto, compreender as mentalidades e ideais que o constituem.

Considero que desenvolver esta revista representou algo extremamente desafiante, na medida em que tornou-se essencial pensar e refletir sobre o espaço, distanciando-me do mesmo. O facto de ter vivido tão intensamente esta Galeria,

fez-me aprender em diversos níveis, intelectual, cultural, social, organizacional, interpessoal, fazendo com que também eu fosse parte da mesma e me tornasse um elemento essencial. Assim, o fascínio e afecto desenvolvido por tudo que aprendi e contribuí neste espaço, impossibilitava-me de ver esta Galeria aos olhos de um mero visitante ou de um elemento externo. Tornou-se um grande desafio, conseguir abstrair-me do que experienciei e conhecia daquele espaço, e ser capaz de olhar para as características que o tornam tão particular. Foi, portanto, profundamente interessante o desenvolvimento deste projeto, por representar a possibilidade de transformar uma realidade física em material, traduzindo características espaciais num suporte de identidade.

Enquanto desenvolvimento futuro, fica a implementação deste suporte. Existindo assim uma dupla forma de distribuição: uma gratuita como forma de manter e garantir a fidelidade e retribuir o interesse de um público colecionador; uma segunda, para venda quer em livrarias, como no espaço da Galeria PRISKA PASQUER, e a exploração do mesmo com o decorrer do tempo, fazendo sempre o uso do conjunto de regras determinadas como base para o desenho deste suporte. Tendo em conta toda a influência digital nos nossos dias, seria ainda interessante o desenvolvimento posterior desta mesma revista em formato digital, existindo assim a possibilidade da sua venda ou disseminação no website.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figuras 1 e 2

Primeira localização da Galeria PRISKA PASQUER, na casa da Galerista

Fonte:

Figura 1- <https://priskapasquer.art/wp-content/uploads/2005/01/FH-010015-1500x1004.jpg>

Figura 2- <https://priskapasquer.art/wp-content/uploads/2004/04/GPP-exhibit-Childrem-11-Lutz-Schmidt.jpg>

Figuras 3 a 5

Segunda localização da Galeria PRISKA PASQUER, em AlbertusstraÙe 9/11

Fonte:

Figura 3- <https://www.facebook.com/priskapasquercologne/photos/a.10153329770882375/10153329776022375/?type=3&theater>

Figura 4- Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 5- https://priskapasquer.art/wp-content/uploads/2015/01/2015-GPP-PIETER-HUGO-8_web.jpg

Figuras 6 a 8

Terceira e actual localização da Galeria PRISKA PASQUER, em AlbertusstraÙe 18

Fonte:

Figura 6- <https://www.facebook.com/priskapasquercologne/photos/a.10153886247917375/10153886248097375/?type=3&theater>

Figura 7- <https://www.facebook.com/priskapasquercologne/photos/a.10150644927412375/10155517688182375/?type=3&theater>

Figura 8- https://priskapasquer.art/wp-content/uploads/2017/02/PIETER-HUGO-PERIPHERAL-DISPATCHES-Installation-View-at-PRISKA-PASQUER-4_1-1030x673.jpg

Figura 9

Galeria Gagosian, uma das suas localizações em Nova Iorque, West 24th Street, Chelsea, Manhattan

Autoria de Robert McKeever

Fonte: <https://www.architecturaldigest.com/gallery/frieze-new-york-art-fair-sli-deshow-05/all>

Figura 10

Galeria Gagosian, uma das suas localizações em Londres, Britannia Street

Fonte: <https://www.carusostjohn.com/projects/gagosian-britania-street/>

Figura 11

Galeria Gagosian, localizada em Paris

Autoria de Mike Bruce

Fonte: https://gagosian.com/media/images/exhibitions/2010/cy-twombly-camino-real/OHAubbbzvYjh_2340x1316.jpg

Figura 12

Galeria Gagosian, localizada em Atenas

Fonte: <http://www.daily-lazy.com/2016/10/giles-at-gagosian-athens.html>

Figura 13

Galeria Gagosian, localizada em Roma

Autoria de Matteo D' Eletto

Fonte: <https://gagosian.com/exhibitions/2015/piero-golia-intermission-paintings/>

Figura 14

Galeria Gagosian, localizada em Genebra

Autoria de Annik Wetter

Fonte: <https://wsimag.com/art/38546-joe-bradley>

Figura 15

Galeria Gagosian, localizada em Hong Kong

Fonte: <http://www.hk-aga.org/gallery/gagosian-gallery/>

Figura 16

Galeria David Zwirner, uma das suas localizações em Nova Iorque, 537 West 20th Street

Fonte: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/works-1963-2011>

Figura 17

Galeria David Zwirner, localizada em Londres

Fonte: <https://www.mayfairecentrics.com/listing/david-zwirner-gallery/>

Figura 18

Galeria David Zwirner, localizada em Hong Kong

Fonte: <https://www.selldorf.com/sa-news/david-zwirner-opens-hong-kong>

Figura 19

Galeria Hauser & Wirth, uma das suas localizações em Nova Iorque, 548 West 22th Street

Fonte: https://www.selldorf.com/wp-content/uploads/2015/07/05_Hauser-Wirth-18th-Street.jpg

Figura 20

Galeria Hauser & Wirth, localizada em Los Angeles

Fonte: <https://www.artsy.net/show/hauser-and-wirth-mark-bradford-new-works>

Figura 21

Galeria Hauser & Wirth, localizada em Zurique

Fonte: <http://mousse magazine.it/david-smith-hauser-wirth-2016/>

Figura 22

Galeria Hauser & Wirth, localizada em Londres

Autoria de Alex Delfanne

Fonte: <https://www.visitlondon.com/it/cosa-fare/luogo/9675754-hauser-and-wirth>

Figura 23

Galeria Hauser & Wirth, localizada em Somerset

Autoria de Ken Adlard

Fonte: <https://www.wallpaper.com/art/the-land-we-live-in-hauser-wirth-somerset>

Figura 24

Galeria Hauser & Wirth, localizada em Gstaad

Fonte: <https://rolfsachs.com/exhibitions/gstaad-new-iconic-works>

Figura 25

Galeria Hauser & Wirth, localizada em Hong Kong

Autoria de JJYPhoto

Fonte: <https://www.hauserwirth.com/stories/15146-explore-hauser-wirth-hong-kong-vr>

Figura 26

Galeria Pace Gallery, uma das suas localizações em Nova Iorque, 32 East 57th Street

Fonte: <https://www.nytimes.com/slideshow/2010/10/18/arts/design/20101018-pace.html>

Figura 27

Galeria Pace Gallery, localizada em Londres

Fonte: <https://www.museum.com/wp-content/uploads/2017/05/1.nigel-cooke-roman-willow-at-pace-gallery-london-2016-870x425.jpg>

Figura 28

Galeria Pace Gallery, localizada em Beijing

Fonte: <http://www.art-agenda.com/wp-content/uploads/2011/11/41.jpg>

Figura 29

Galeria Pace Gallery, uma das suas localizações em Hong Kong, 12/F, H Queen's

Fonte: <https://www.timeout.com/hong-kong/art/pace-gallery-h-queens>

Figura 30

Galeria Pace Gallery, localizada em Palo Alto

Fonte: <https://www.artsy.net/show/pace-gallery-kohei-nawa-trans-figure>

Figura 31

Galeria Pace Gallery, localizada em Seoul

Fonte: <http://myartguides.com/art-spaces/galleries/pace-gallery-seoul/>

Figura 32

Galeria Pace Gallery, localizada em Genebra

Fonte: [https://ocula.com/art-galleries/pace-gallery/exhibitions/le Witt-nevelson-pendleton-part-ii-\(1\)/](https://ocula.com/art-galleries/pace-gallery/exhibitions/le Witt-nevelson-pendleton-part-ii-(1)/)

Figura 33

Galeria White Cube, uma das suas localizações em Londres, 144-152 Bermondsey Street

Fonte: <https://cmk-architects.com/projects/white-cube-bermondsey/#>

Figura 34

Galeria White Cube, localizada em Hong Kong

Fonte: <https://www.galleriesnow.net/shows/eddie-peake-where-you-belong/>

Figura 35

Primeiro logótipo da Galeria PRISKA PASQUER

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 36

Versão inicial da frente do cartão de visita de Priska Pasquer

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 37

Versão inicial do verso do cartão de visita de Priska Pasquer

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 38

Versão inicial do documento de facturação de PRISKA PASQUER

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 39

Logótipo actual da Galeria PRISKA PASQUER

Autoria de Felix Land

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 40

Versão actual da frente do cartão de visita de Priska Pasquer

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 41

Versão actual do verso do cartão de visita de Priska Pasquer

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 42

Versão actual do documento de facturação de PRISKA PASQUER

Autoria de Maria Gomes

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 43 e 44

Exemplo de flyers da Galeria PRISKA PASQUER

Autoria de Maria Gomes

Figura 45

Site da Galeria PRISKA PASQUER

Autoria de Karl Kolbitz

Fonte: <https://priskapasquer.art>

Figura 46

A Revista GAGOSIAN—Gagosian Quarterly

Fonte: <https://news.artnet.com/opinion/passing-interview-rise-gagosian-quarterly-represents-new-chapter-art-criticism-1309808>

Figura 47

A Revista KÖNIG

Fonte: <https://www.koeniggalerie.com/publications/>

Figura 48

Galeria PRISKA PASQUER, piso 0, vista do exterior para o interior da Galeria

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 49

Galeria PRISKA PASQUER, piso 1, vista do jardim exterior e do escritório, para o interior da Galeria

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 50

Galeria PRISKA PASQUER, piso 1, vista do interior para o jardim exterior

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 51

Galeria PRISKA PASQUER, piso 1, vista do escritório para o jardim exterior

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 52

Galeria PRISKA PASQUER, piso -1

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 53

Galeria PRISKA PASQUER, piso -1

Fonte: Facultada pela Galerista Priska Pasquer

Figura 54 e 55

Interação com a Revista PRISKA PASQUER
Uso da Aplicação Banz&Bowinkel de Realidade Aumentada
Trabalho Artístico de Banz & Bowinkel
Autoria de Maria Gomes

Figura 56

Capa da revista PRISKA PASQUER. Conjunto das seis possibilidades da colocação da posição do nome PRISKA e PASQUER
Autoria de Maria Gomes

Figura 57

Contra-capa e capa da revista PRISKA PASQUER.
Autoria de Maria Gomes

Figura 58

Layout da revista PRISKA PASQUER
Autoria de Maria Gomes

Figura 59

Exemplo da paginação –colocação dos elementos no layout da revista PRISKA PASQUER
Autoria de Maria Gomes

Figura 60

Relação de tamanhos entre as revistas GAGOSIAN, KÖNIG e PRISKA PASQUER

Fonte: Revista PRISKA PASQUER- Autoria de Maria Gomes

Fonte: Revista GAGOSIAN- <https://gagosian.com/quarterly/issues/>

Fonte: Revista KÖNIG- <https://www.koeniggalerie.com/publications/>

Figura 61 a 66

Diferentes estudos e exploração de possibilidades para a capa da revista PRISKA PASQUER
Autoria de Maria Gomes

Figura 67 a 87

A revista PRISKA PASQUER
Autoria de Maria Gomes
Todos os elementos fotográficos e textuais utilizados nesta revista foram fornecidos pela Galerista

Figura 67 Capa

Figura 68 Índice

Figura 69 e 70 Exposição Pieter Hugo- Peripheral Dispatches

Figura 71 e 72 Exposição Ulrike Rosenbach- Art Meets Feminism Nº1

Figura 73 e 74 Exposição Radenko Milak- From the Far Side of the Moon

Figura 75 e 76 Exposição Reset III and VIRTUAL REALITY

Figura 77 Feira de Arte Art Düsseldorf 2017

Figura 78 e 79 Exposição Über Malerei- Hanno Otten / Glass-Tristano di Robilant

Figura 80 e 81 Exposição Johanna Reich- SIMULACRUM

Figura 82 e 83 Exposição Warren Neidich- NEUROMACH, Noise and The Possibility of a Future

Figura 84 Feira de Arte Art Cologne 2018

Figura 85 Próxima exposição no espaço da Galeria e informações relativas à autoria dos elementos usados na paginação

Figura 86 Últimas páginas da publicação

Figura 87 Contra-cap

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter. (1992). A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica, in *Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 74-113). Lisboa: Relógio D' Água

Carroll, Noël. (1986). *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. New York: Cambridge University Press

Cleveland, Paul. (2005). How much visual power can a magazine take?. *Design Studies* nº 26. pp. 271-317

Cleveland, Paul. (2010). Style based automated graphic layouts. *Design Studies* nº 31. pp. 3-25

Crilly, Nathan. Good, David. Matravers, Derek. Clarkson, P. John. (2008). Design as communication: exploring the validity and utility of relating intention to interpretation. *Design Studies* nº 29. pp. 425-457

Fernandes, António Teixeira. (1992). Espaço social e suas representações. *Sociologia Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. pp. 62-99

Hertzberger, Herman. (1996). *Lições de Arquitetura*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

König, Johann & König, Lena. (2018). König Galerie. Retrieved from <https://www.koeniggalerie.com/publications/>

Nietzsche, Frederick. (1982). *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Editora Guimarães

O' Doherty, Brian. (1986). *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press.

Santos, Miguel Ângelo Vieira dos. (2017). *A Importância Do Vazio No Diálogo Expositivo, Os Paradigmas do Vazio na Museologia*. Dissertação Mestrado em Museologia e Museografia. Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes, Lisboa

Seidel, Marisa Frohlich. (2016). Arte Contemporânea: Arte e Vida. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*. Ano, 01, Vol. 07. pp. 52-62

Shklovsky, Viktor. (1917). *Art as Technique*. Retrieved from <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist-2015-16-2/shklovsky.pdf>

Sime, Jonathan D. (1986). Creating Places Or Designing Spaces?. *Journal of Environmental Psychology*. nº 6. pp. 49-63

Tuan, Yi-Fu. (1983). *Espaço e Lugar: A perspectiva da Experiência*. São Paulo: Difel

REFERÊNCIAS WEB

Cain, Abigail. (2017, January 23). How the White Cube Came to Dominate the Art World. [Web log post]. Retrieved from: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art>

Catalogue Raisonné. The New York Public Library. (2018). Retrieved from: <https://www.nypl.org/about/divisions/wallach-division/art-architecture-collection/catalogue-raisonne>

Complex Media. (2017, September 15). The World's Best Art Galleries. Retrieved from: <https://www.complex.com/style/worlds-best-art-galleries/>

David Zwirner Books. (2015). Retrieved from: <https://davidzwirnerbooks.com/about>

Dewdney, Ellie. (2016, October 7). Cologne's 10 Cutting-Edge Art Galleries & Museums. The culture trip. [Web log post]. <https://theculturetrip.com/europe/germany/articles/cologne-s-10-cutting-edge-art-galleries-museums/>

Gagosian. Retrieved from: <https://gagosian.com/about/about-gallery/>

Lima, Benjamin. (2014, November 3). Contemporary Art: What are the top 20 commercial galleries in the world?. [Web log post]. Retrieved from: <https://www.quora.com/Contemporary-Art-What-are-the-top-20-commercial-galleries-in-the-world>

My Art Guides. Retrieved from: <http://myartguides.com/art-spaces/galleries/gagosian-gallery-hong-kong/>

O que é Arte. Dicionário online do Significados. (2018, Março 2). Retrieved from: <https://www.significados.com.br/arte/>

Pace Gallery. Retrieved from: <https://www.pacegallery.com>

The Artsy Podcast. (2017). Why the Art World Fell in Love with the White Cube. Retrieved from: <https://soundcloud.com/art-sypodcast/no-30-why-the-art-world-fell-in-love-with-the-white-cube>

Weinberg, Olivia. (2014, January 31). Good Form: Hans Arp at Hauser & Wirth. [Web log post]. Retrieved from: <https://www.apollo-magazine.com/good-form-hans-arp-at-hauser-wirth/>

